Carl Maria von Weber.

Ein Lebensbild

von

Max Maria von Weber.

Dritter Band.

Leipzig
Ernst Keil.
1866.

Carl Maria von Weber.

Carl Maria von Weber.

Ein Lebensbild

von

Max Maria von Weber.

Dritter Band.

Leipzig
Ernst Keil.
1866.

Inhaltsverzeichniß.

Vierte Abtheilung.

Carl Maria von Weber's Literarische Arbeiten.

I.

Vermischte Aufsätze (in chronologischer Ordnung).

1813 und 1814.

Literarische Arbeiten fehlen.

1815.

1816.

1817.

Vierte Abtheilung.

C. M. v. Weber's Literarische Arbeiten.

1809 — 1824.

Erste Abtheilung.

Vermischte Aufsätze.

1809.

Ueber: Briefe über den Geschmack in der Musik von Joh. Baptist Schaul,

Königl. Württemberg. Hofmusikus.

Wenn man etwas der Welt übergiebt, verbindet man doch gewöhnlich irgend einen Zweck damit, den man durch den Titel des Werkes anzudeuten sucht. Diesen Begriff scheint Herr Schaul nicht gehabt zu haben, indem er vorstehende Briefe dem Druck übergab. Er schrieb, um zu schreiben, und bekümmerte sich wenig darum, ob das von ihm Gesagte auch das Publikum interessiren könne oder nicht; eine einzige neue Ansicht, kräftige Darstellung, oder belehrende tiefe Sachkenntniß, würden selbst den trocknen Styl, der im Ganzen herrscht, entschuldigen können; aber diese Briefe haben das engbrüstige Gepräge eines auf einen kleinen Wirkungskreis beschränkten Menschen, der nur im mißvergnügten Kaffeetone mit seinen Kameraden über die Verderbtheit der Zeiten, über die nicht genug auszeichnende Aufnahme in irgend einer Gesellschaft sich ergießt, und dabei mit einer ansehnlichen Portion anmaßenden Richtertons über große Männer und deren Werke entscheidet.

Wir berühren hier nur flüchtig die Eintheilung der Broschüre, und sind weit entfernt, Hrn. Schaul widerlegen zu wollen, denn das

hieße, der Welt jetzt beweisen wollen, daß eine Sonne existire, so sehr widerlegt sich sein Buch selbst, sondern wir suchen blos Ihnen bemerkbar zu machen, daß, um die Welt zu überreden, man sei ein kompetenter Richter, wenigstens mehr Kenntnisse und mehr Beurtheilungskraft in jeder Hinsicht erforderlich seien, als der Verfasser zu besitzen scheint.

Der erste Brief, dessen Styl der eines eben aus der Grammatik entlassenen Schülers ist, handelt von der Kammermusik, wo erst Pleyl (dem wir alle Gerechtigkeit widerfahren lassen) hoch erhoben; dann Boccherini erwähnt, und von diesem ausgerufen wird: — Aber welch ein Unterschied zwischen einem Mozart und einem Boccherini: — ja gewiß ist ein bedeutender Unterschied, den Herr Schaul nicht aufheben wird, und wenn er noch so entzückt auf den blumichten Auen und dem Dichter-Hain Boccherini's herumwandelt. — Armer Mozart, noch ein Werk wie dieses, und Du bist ausgestrichen aus der Reihe der Componisten — denn seit Herr Schaul gefunden, was der Hauptzweck der Kunst ist und sein soll, und eine so wohlthätige Geistes-Armuth zum Loose erhalten hat, um die wir ihn keineswegs beneiden, wirst Du bald verdunkelt unter Pleyl und Boccherini stehen. Auch Haydn ist nur im Stande, ein oberflächliches, vorüberfliegendes — ein Vergnügen willkührlicher Auslegung bei Hrn. Schaul hervorzubringen, aber bei Boccherini ordnet die Philosophie Alles, seine Musik muß in keinem zu großen Zimmer, bei'm Schimmer der Lichter gespielt werden, dann wird der in Todesstille versunkene Zuhörer sich im Kreise einer Familie durch den leutseligen Autor in die Zeiten der Unschuld und Rechtschaffenheit versetzt glauben.

Im zweiten Briefe sind die zwar gewöhnlichen und oft gesagten Bemerkungen, besonders bei S. 25, gut, und Herr Schaul ergreift die Gelegenheit, Clementi als den König der Tonsetzer für das Fortepiano in die Wolken zu heben. Es ist wahr, daß er auf einer hohen Stufe steht, aber das durchaus Göttliche, und daß kein Anderer außer ihm auf den ersten Rang Anspruch

machen kann, können wir doch nicht ganz zugeben, so wie wir auch unter seinen Adagio's nicht lauter Young'sche Nachtgedanken, sondern manche auch zum schlafen, und in der Gewohnheit, beinah alles ohne Accompagnement zu schreiben, nur seine Schwäche in begleitenden Stimmen gesehen haben, welches an allen Sonaten mit Accompagnement von ihm auffallend zu bemerken ist. Es thut uns leid, über eine wirklich übrigens klassische Klavier-Composition dieses sagen zu müssen, aber ein abgöttischer Verehrer der ihm zu Lieb' Alles in den Staub treten möchte, zwingt manche Erklärung ab.

Der dritte und vierte Brief sind die Krone des Werks, und nun geht es über unsern Mozart her. Frevel wäre es an seinen Manen verübt, wenn wir ihn gegen Herrn Schaul zu vertheidigen wagen wollten. Daß Alles, was Mozart je geschrieben, vollkommen war, wird niemand behaupten, und Herr Schaul gesteht ja selbst von seinem Gotte Jomelli dieß ein; aber wenn ein Mann, wie Herr Schaul, behauptet: Mozart's Singstimmen haben keinen natürlichen Gang, seine Harmonie sei hart, gesucht, seine Finales zu überladen, — und er sündige oft gegen die gesunde Vernunft! — Was läßt sich dagegen sagen? Daß Mozart das Finale des zweiten Aktes der Zauberflöte für die Knaben zu schwer setzte, rechnet ihm Herr Schaul als vernunftwidrig an. Die Knaben betrachtete Mozart als so gut zum Ganzen gehörige, in ihrer Art vollkommene Theile, wie die Pamina und Tamino, als Genien, die von Frauenzimmern dargestellt wurden, wie es noch heute in Wien und Prag geschieht, und Herr Schaul wird doch unter solchen Knaben keine Schulknaben verstanden haben? — und selbst solche könnten ihn aus der vortrefflichen Thomas-Schule in Leipzig beschämen.

Er verlangt, daß Mozart bedenken sollte, nicht für einen Ort allein — sondern so, daß es überall ausführbar — zu schreiben, bemerkt aber S. 79, von seinem Gott der Harmonie, Jomelli, daß er, um zu wirken, nur von einem mit seinem Geiste vertrauten Orchester in einem großen Raume rc.

aufgeführt werden dürfe. In Clemenza di Tito behauptet Herr Schaul, daß Sextus seine Qual Titus in einem Rondo vortrage: — Wenn es ein Rondo von Pleyel oder Clementi wäre, möchte es allerdings eine lächerliche Wirkung geben, aber man höre die herzliche, innige Arie, deren göttlicher Ausdruck besonders bei den Stellen pur saresti men severo se vedessi questo cor, nicht schöner gedacht und gefühlt sein kann, und wie sehr wird die niedre Kritik erlahmen, verstummen. —

Das Sextett in Es dur in Don Juan, wo Leporello's Betrug entdeckt wird, soll nach Herrn Schaul nicht tragisch, sondern im Halb-Charakter geschrieben sein. — Keineswegs, denn sind nicht alle dabei Anwesende in der ernsthaftesten Stimmung? und auch ernsthafte Charaktere? bis auf den Leporello, der, so lange er den Don Juan repräsentirt, nicht Leporello sein darf; es aber augenblicklich in der Musik höchst vortrefflich charakterisirt wird, als er sich entdeckt und die Worte — Perdon, perdono Signori miei, quello io non sono: sbaglia costei, viver lasciatemi, per carità etc. — mit der wirklich komischen, lächerlichen Traurigkeit der Begleitung — singt?

Daß Mozart in den Arien nicht glücklich gewesen, scheint auch Herr Schaul zuerst zu bemerken, er setzt Jomelli in jeder Hinsicht hoch über ihn, besonders in Recitativen. Jomelli war groß in vieler Hinsicht, wurde aber auch oft von einem unbegreiflich kleinlichen, der Kunst unwürdigen, Malereigeist besessen, wie die Stellen in der Olimpiade, Att. 2. Scen. VII. bei den Worten ah che sarem di nuovo in quest' orrido passo bezeugt, wo er dem Worte passo zu Lieb' eine enharmonische, erzwungene Fortschreitung anbrachte; und wo hätte denn Jomelli schönere Recitative, als das Recitativ vom Sextus im ersten Finale des Titus, das Recitativ der Donna Anna im Don Juan, erster Akt &c.? Wenn die Arie: „Dies Bildniß ist bezaubernd schön" — ein Gassenhauer und im Titus nur einige Genie-Blitze hervorleuchten, die zeigen, was Mozart bei besserer Leitung hätte werden können, wenn die Ouverturen Mozart's nie die Wirkung hervorbringen wer-

den, wie die von Jomelli, die man nur eigentlich Ouverturen nennen kann, deren Styl nicht nur geschickt, sondern nothwendig ist, um das dumpfe Getöse der Zuhörer zu stillen — — —?? so möchten wir auch mit Herrn Schaul witzig ausrufen: S. 63 „Schalkhafter Mensch, wenn Sie es würdig wären, würden wir uns ärgern, so aber können wir blos Sie bemitleiden, und auf Sie selbst das anwenden, was Sie von den wahren Kritikern (für deren einen Sie sich gewiß halten), als den Wahlspruch anführen: besser machen ist der beste Tadel, und nun sehen wir, und mit uns ganz Deutschland, erwartungsvoll auf Sie, und hoffen einen bessern Don Juan zu hören."

Doch genug und übergenug, um der Welt einen Begriff dieses Werkchens zu geben; wir haben nur noch Ursache, die schriftstellerische Gewissenhaftigkeit des Herrn Schaul zu rühmen, der den Anhang, welcher biographische Notizen enthält, als nicht aus Gerb. Tonk. Lex. entlehnt, angiebt; um so mehr mußte uns das sonderbare Zusammentreffen in Verwunderung setzen, welches bei den in dem Buche enthaltenen Notizen von Farinelli, Carestino, Majo, Bernardi, Guadagni, Guarducci &c. 20 Seiten lang, buchstäblich mit dem Gerber'schen Lexikon Statt findet. Herr Schaul bemerkt endlich selbst: es wäre zu lang, wenn er Alle anführen wollte (und da stimmen wir ihm vollkommen bei, denn eine zweite Auflage des Gerb. Tonk. Lex. erwarten wir von dem würdigen Verfasser selbst), läßt sich aber doch belieben, zu gehöriger Verstärkung der Bogenzahl noch 26 Seiten abzuschreiben.

Da endlich Herr Schaul sich selbst in seinen Briefen so fleißig gelobt hat, sind wir überhoben, es zu thun, verweisen jeden wißbegierigen Leser darauf, und hiermit in Mozart's Namen Amen.

1810.

Ueber:

„Der Zitherschläger“,

Oper in 1 Akt. Musik vom Kapellmeister Ritter in Mannheim.

(April 1810.)

Da mir auf meinen Kreuz= und Querzügen so selten etwas Gutes oder Erfreuliches vor die Augen kommt, so kann ich nicht umhin, wiewohl etwas spät, Sie und ihre Leser auf eine allerliebste Oper: der Zitherschläger, aufmerksam zu machen, die vor einiger Zeit im Freimüthigen abgedruckt stand, und dem Genius des Herrn Kapellmeister Ritter in Mannheim ihre vortreffliche innige Musik verdankt. Sie ist wahr und ächt dramatisch, die Situationen sind mit einer solchen Wärme und Herzlichkeit ergriffen und gehalten, daß Ref. sich seit langer Zeit nicht erinnert, so sehr von Musik angesprochen worden zu sein. Freilich trug auch die treffliche Darstellung das Ihrige dazu bei. Herr Berger, als Zitherschläger, hatte den Charakter mit ungemeiner Wahrheit gefaßt, und spielte mit einer Seele und einem Feuer, die Alles so mit sich hinreißen mußte, als er von seiner Rolle erfüllt schien, besonders trug er die schöne Romanze: „Ritter Arno ging zu kämpfen“ — vortrefflich vor, wozu auch sein schönes Guitarrenspiel (welches Instrument er mit vorzüglicher, der Natur des Instruments angemessenen, nicht unnützen Passagen reicher Virtuosität spielt) beitrug.

Madame Scherian, als Röschen, zeigte sich auch als vortreffliche Schauspielerin, und das Orchester trug die mitunter, besonders für Blasinstrumente, etwas schwierigen Stellen mit ungemeiner Zartheit und Ensemble vor. Kurz, Herrn Ritter und dem Dichter gebührt der herzlichste Dank, das er uns mit einer deutschen Original-Oper beschenkt hat, die gewiß keiner französischen ihrer Art weichen darf, und Ref. wird sich immer mit Vergnügen des 1. Aprils als des Tages ihrer ersten Aufführung in Mannheim, erinnern.

Ueber:

Mannheim.

(11. Juni 1810.)

I. Aufsatz.

Obwohl Mannheim nicht mehr auf der hohen musikalischen Stufe steht, wie zu den glücklichen Zeiten Carl Theodor's, so hat sich doch im Allgemeinen der Sinn für Musik erhalten, der den Fremden freundlich anspricht, und ihm, bei genauer Bekanntschaft mit den bestehenden musikalischen Zirkeln, Mannheim lieb und werth macht.

Besonders trägt hierzu der Theil von Kunstfreunden bei, der die musikalischen Anstalten im Museo erhält und pflegt. Mit ungemeiner Liebe und Wärme wird hier für die Kunst gearbeitet.

Ref. hatte Gelegenheit, mehrern Concerten im Museum beizuwohnen, wo unter andern den 26. May eine Symphonie von Herrn J. Gänsbacher aus Prag, einem Schüler Vogler's, mit Beifall aufgeführt wurde. Herr G. entwickelt darin eine reiche Harmonie-Kenntniß, schöne Haltung und Ausführung seiner Thema's. Besonders gefiel Ref. die sehr originelle Menuett und das feurige letzte Allegro. Das erste Allegro behagte Ref. etwas weniger, weil ihm des Guten darin beinah etwas zu viel gethan schien. Die Ausführung verführte den Componisten, und gedrungene Einheit ist wohl das Wesentlichste eines Kunstproduktes. Doppelt angenehm aber war Ref. der Genuß, den ihm eine Messe des Herrn G., welche den 3. Juni zum Jubiläumsfeste der K. Stadtkirche aufgeführt wurde, gewährte. Eine herrliche, edle Ruhe liegt auf dem Ganzen, nichts Profanes stört die andächtigen Empfindungen, und sehr verdient Herr G. als gründlicher und dabei melodiöser Kirchen-Componist hervorgehoben zu werden. Eine kräftig gearbeitete Fuge am Schlusse des Gloria, das Kyrie und Dona nobis, haben Ref. am meisten ergriffen, besonders das letzte ist ungemein herzlich. Herr G. hat auch mehrere Gesänge und Canzonetten geschrieben, die mit italienischem

fließenden Gesange deutsche Kraft verbinden, und, besonders von ihm vorgetragen, hinreißend schön sind. Ich lege Ihnen *) hier das Kleinste als Probe bei, „L'amerò, sarò costante etc." und muß noch seine Gefälligkeit und Anspruchlosigkeit, die er bei allen Gelegenheiten zeigte, rühmen. Die Aufführung der Messe, meist von Mitgliedern des Museums, war sehr brav, und es ist eine Freude, zu sehen, wie die Diskant- und Alt-Partien von lauter Liebhabern so schön executirt wurden. Auch in dieser Hinsicht verdient das Museum, und die darin mitwirkenden braven Künstler der Kapelle, die Herren Frey, Ahl, Dickhut, Arnold ꝛc. von allen wahren Freunden der Kunst geehrt zu werden, daß sie sich der Kirchen- und Quartett-Musik so thätig annehmen und Ref. wünscht nichts herzlicher, als daß ihr Eifer nie erkalte, sie den Ruhm Mannheim's erhalten, und jedem Künstler dadurch so selige Tage verschaffen mögen, als Ref. da zu verleben so glücklich war.

Ein Wort über Vogler.

(12. Juni 1810.)

Es ist ein anerkanntes Schicksal großer Männer, sich bei ihren Lebzeiten verkannt zu sehen, wo möglich Hungers zu sterben, und nach dem Tode von hungrigen Verlegern zum Himmel erhoben zu werden. Denn der Mensch strebt nie nach dem ihm zunächst Liegenden, sondern nur das Verlorene hat ihm Werth. So wird es auch der Welt mit Vogler gehen. Ein Theil staunt ihn an, weil er seinen Geist nicht zu ergründen wagt, der andere schimpft und schreit, weil er ihn nicht verstehen kann, und sich durch ihn und seine neuen Ansichten vom Monopol des unfehlbaren Kontrapunkts und Generalbaß-Schlendrians verdrängt und zurecht gewiesen sieht.

Vogler, der der Erste ist, der in der Musik rein systematisch zu Werke geht, ist freilich dadurch in Vielem von den Ansichten anderer großen Männer verschieden. Sein System ist allerdings

---

*) Der Redaktion der Leipziger Musik-Zeitung. Der Herausgeber.

noch nicht in der faßlichsten Form dargestellt; aber giebt sich denn einer von allen denen Herren Recensenten die Mühe, es kennen zu lernen? oder fragt bescheiden bei dem Verfasser an? der, in Hinsicht der Bereitwilligkeit, seine Erfahrung und sein Wissen Andern mitzutheilen, sich als wahren großen Mann, der nur um der Kunst willen und für die Welt arbeitet — beurkundet.

Nein! — man überliest so etwas flüchtig, findet ein Paar seltsam scheinende Ausdrücke ꝛc., und um sich witzig zu zeigen, oder ein Bonmot zu placiren, schreibt man Recensionen, hebt — um die Lacher auf seiner Seite zu haben — irgend eine in's Lächerliche zu drehende Seite heraus (und welches selbst anerkannt vollendete Werk hätte nicht diese), und so bleibt, wie gesagt, dem Verfasser nichts anderes übrig, als sich mit seinem seligen Ende zu trösten.

Durch alles Schreien haben die Herren es endlich beinahe dahin gebracht, daß ein großer Theil der Kunstfreunde in Vogler blos den gelehrten, ja beinah' trocknen, und ganz trocknen Componisten sieht; und wie unrecht geschieht ihm da.

Wie fließend sind alle seine Melodieen, und wie erhebt er das unbedeutendst scheinende Thema durch seine himmlische Ausführung und Behandlung. Der größte Beweis ist sein neuestes größeres Werk, was Ref. durch einen glücklichen Zufall ihm abzulauschen so glücklich war, — nämlich sein für ihn selbst componirtes Requiem. Hier ist Alles vereinigt, was die Kunst und das Künstliche in allen seinen Formen darbietet, und dies mit so großem Genius, Geschmack und wahrhafter Kunst behandelt, daß man sie darüber vergißt, und rein vom Gefühle angesprochen wird.

Ref. hörte, daß, bei des großen Haydn's Tode, Vogler den Urzweck seiner Arbeit vergaß, und das Requiem zu des von ihm Hochverehrten Todtenfeier in Wien hätte aufführen wollen, aber leider hinderte die kriegerische Zeit die Ausführung des edeln Gedanken, und als Vogler dann in Frankfurt es zu Haydn's Gedächtnisse aufführen wollte, fühlte er sich durch bedeutende Hindernisse davon abgehalten. Wenn es dem Himmel je gefiele, einen Verleger zu verschaffen, der nur nicht allen Vortheil allein für sich behalten

wollte, so könnte man vielleicht hoffen, mehr von den Werken Vogler's verbreitet zu sehen, so aber fühlt er sich nicht gedrungen, sich der Welt aufzudringen; und wie viel Genuß und Belehrung geht dadurch dem ganzen Wesen der Kunst und ihren Freunden verloren. Denn jeder spricht zwar mit Achtung den Namen Vogler aus, aber gleichsam nur aus Tradition, weil man entweder gar nichts, oder nur seine frühesten Compositionen von ihm kennt.

Die philosophische Ruhe, in der er gegenwärtig in äußerst achtungswerthen Verhältnissen als Großherzogl. Geheimer Rath und Großkreuz des heil. Ludwigs-Ordens bei Sr. Königl. Hoheit dem Großherzoge von Hessen in Darmstadt lebt, läßt viel noch von seinem stets regen, thätigen Geiste hoffen, und möchte doch jeder Kunstjünger sich des Genusses erfreuen, den Ref. bei den Werken Vogler's empfindet, und bei denen Jeder, der Gefühl, und wenigstens nur keine schiefe Ansicht hat, sich von den reinsten, himmlischen Empfindungen, die uns Musik gewähren kann, erfüllt fühlen wird.

Zwölf Choräle von Seb. Bach,

umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Carl Maria von Weber.

(21. Juni 1810.)

Recensere errores minimum — maximum est emendare opus, perficere inceptum *).

Vogler.

Einleitung.

Es ist allerdings ein gewagtes Unternehmen, den Ruhm und die Kenntnisse eines von der Welt anerkannten großen Mannes antasten zu wollen, und ein großer Theil wird mit Unwillen Gegenwärtiges betrachten, und, von Unfehlbarkeits-Glauben beseelt, aburtheilen, ohne beide Theile gehört zu haben. Demohngeachtet wage

*) Von Vogler's Hand auf das Concept des Aufsatzes geschrieben, das mehrfach Spuren einer Revision durch ihn trägt. D. H.

ich es, im Vertrauen auf die Macht der Wahrheit, des Vermögens, jedes Wort beweisen zu können, und auf die Unparteilichkeit mehrerer Denker, die nicht ungeprüft verdammen werden.

Vogler ist so oft und häufig verkannt worden; die meist hämischen Angriffe seiner Gegner haben ihn so oft gezwungen, derb zu sprechen, und seine Verdienste selbst geltend zu machen zu suchen, — daß es auch hier nicht überflüssig sein dürfte, zu bemerken, daß nicht die eitle Sucht, sich über Andere erheben zu wollen, ihn bestimmt habe, diese Choräle umzuarbeiten, sondern daß blos das dringende Verlangen eines großen Theils von Kunstfreunden, denen beide Choralbegleitungen allerdings durch praktisch-theoretische Vergleiche für das Harmonie-Studium sehr interessante Ausbeute versprach — ihn bewog, vor der Hand diese zwölf nach den bei Breitkopf 1784 erschienenen zu bearbeiten, und dadurch wieder einen neuen Beweis seines Strebens und seiner Bereitwilligkeit, nützlich zu sein, zu geben.

Man hat so oft und häufig zum großen Nachtheile des Wesens und der Aufnahme der Kunst, Autoritäten großer Männer gegen einander aufgerufen (und zwar namentlich Bachs gegen Vogler), daß dadurch ohnfehlbar der Jünger der Kunst, der die Meister so uneinig in ihren Grundideen sieht, stets ein schwankendes Wissen und Errathen in sich fühlen muß, wenn er nicht Kraft genug hat, sich von dem Erlernten einer Schule loszureißen, und prüfend seine Bahn zu wandeln.

Ein bekannter musikalischer Schriftsteller nennt Bach den größten Harmonisten seiner Zeit und aller Zeiten. Vogler, der immer höchst bereitwillig ist, das Verdienst Anderer zu ehren, erkennt Bach als ein seltenes großes Genie, von dem es bewundernswerth, daß er, ohne ein System der Umwendungen zu kennen, solche reichhaltige Harmonieenfolgen erfunden hat, in welcher Mannichfaltigkeit er alle seine Zeitgenossen übertraf. Aber daß durch ihn alle Harmonie-Kenntniß erschöpft sein sollte — ist wirklich eine gewagte Behauptung, und schon durch Vogler's Arbeiten hinlänglich widerlegt.

Vogler, — der rein systematisch zu Werke geht, dessen liberalere Grundsätze, die aus der Natur der Sache erzeugt und bewiesen

sind, der Harmonie ein ungleich größeres Feld der Mannichfaltigkeit darbieten — ist der Erste, der nicht nur verbietet und gebietet, sondern auch beweist, und philosophisch seine Grundsätze reiht.

Die Regeln der Kunst liegen so tief in ihr selbst gegründet, daß es nur reiner, unparteiischer Ansicht bedarf, um bei dem Vergleichen der Werke großer Männer, wie hier, das Wahre zu entdecken.

Deswegen halte ich es auch ganz unter der Würde der Kunst, hier etwas Anderes zu thun, als einen Gesichtspunkt zur erleichternden Ansicht beider Werke aufzustellen, von dem das Urtheil der Künstler-Welt ausgehen und sich bestimmen kann.

Schließlich erlaube man mir noch, zu bemerken, daß ich nur zu sehr fühle, was ein Würdigerer, als ich, aus meinem Stoffe hätte schöpfen können, und daß, verweisend, manches Auge auf den jungen Künstler, ohne Ruf, blicken wird. — Aber ich wiederhole es, die Macht der Wahrheit, das Zutrauen zu unparteiisch prüfenden Männern und die Aufforderung Vogler's stählen mich zu diesem Unternehmen.

C. M. v. Weber.

Zergliederung.

Vogler berücksichtigt bei seinen Choral-Begleitungen

1. Plan.

Nur durch consequente Tonfolge wird ein ästhetisches Ganze aufgestellt.

Bei der Anlage einer Choral-Begleitung muß man sich am Ende des Verses eine bestimmte Uebersicht der Schlußfälle verschaffen (wovon ich bei jeder Zergliederung beider Bearbeitungen einen Vergleichungs-Plan voransetzen werde).

2. Harmonie.

Nämlich:

Nach Vogler's Terminologie

Harmonia simultanea.

a) die Wahl der Harmonie oder Akkorde selbst

b) — der Lage —

Harmonia successiva.

c) und — der Folge derselben.

Das ängstliche Vermeiden der verrufenen Quinten und Oktaven erzeugt noch keine Reinheit der Harmoniefolge. Ein bloßer Fehler der Lage ist nicht so wesentlich und streng zu rügen, als die beinah noch nie von andern berührte Folge der Akkorde in rednerischer Hinsicht, als bestimmende Grundzüge der Ideen-Reihe.

3) Selbstständigkeit und Melodie der einzelnen Stimmen, im Verhältniß zu sich, und dem Ganzen.

Es ist nicht genug, daß eine jede Stimme einzeln für sich singe; ihre Zusammenstellung mit den andern ist das Wesentliche, und das dabei zu vermeidende unangenehme Zusammenstoßen durchgehender Noten, um eine einzelne Stimme fließend zu machen.

Choral Nr. 1.

Aus meines Herzens Grunde.

Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach. D. G. D. G. D. C. D. G.
Vogler. — — A. — — — — — —

NB. Bach wiederholt immer ganz den ersten Theil, und Vogler giebt ihn jedesmal neu.

Bei Bach finden wir Takt 3 in den Mittelstimmen gegen den Baß eine unangenehme Zusammenstellung, wo erst $\frac{d}{h}$ zum c im Basse,

und dann gleich $\frac{e}{c}$ zum h im Basse angeschlagen wird. Takt 20 und 21 ist der durch die Harmonie-Begleitung erzeugte Sprung der Melodie eine auffallende Härte, da das H in der Oberstimme durch die begleitende kleine Septime des Basses G zum unwiderstehlichen Leittone (besonders nach der Lehre anderer Systeme) nach C wird; welches Vogler sehr fließend zu vermeiden wußte, indem bei ihm das H als siebenter Ton vorm C erscheint, und nach Belieben fortschreiten kann. Er hat zwar hier, zur vollkommenen Begründung des Schlusses, einen Takt eingeschaltet, der aber nicht in Anschlag zu bringen ist; theils, weil es derselbe Klang, theils, weil Vogler schon in dem einen Takte eben so gut hätte enden können.

Der Takt 24 bei Bach ist voll übelzusammentreffender Durchgänge, und in keiner Begleitung Vogler's wird man dergleichen finden.

Um nicht zu weitläufig zu sein, werde ich künftig immer nur diejenigen Durchgänge bezeichnen, die auf einen bestimmten Anschlag der Taktheile fallen, und die überall und besonders mit der Würde des Chorals unverträglich sind.

Choral Nr. 2.

*) Vergleichung der Schlußf.

B. E. E. E. E. E. H. E. A.

V. A. — A. — — — — —

Die fünf Schlüsse in E bei B erzeugen Eintönigkeit, und sind besonders Takt 2 und 6 etwas hart, welches Vogler mit ungemeinem Reichthume der Harmonie jedesmal neu ausstattet. Takt 14 wird dem Gehör reine Quinten hören lassen. Auf dem Papiere sind sie zwar vermieden, und man erlaubte sich also Quinten zu hören, wenn man sie nur nicht sah. Takt 16 ist im Vergleiche mit dem Vogler'schen steif, und das Zusammentreffen von $\begin{matrix}h\\a\\gis\end{matrix}$ unange-

*) Hier fehlt der Textanfang: Ich dank dir, lieber Herre.
D. H.

nehm, dahingegen bei Vogler jede Stimme allein und mit den andern fließt und singt.

Choral Nr. 3.

„Ach Gott vom Himmel sieh darein."

Vergl. die Schlußf.

B. E. A. E. A. H. A. E.
V. H. D. — — — — —

Dieser Choral ist einer der schönsten und fließendsten von Bach, bis auf Takt 3, wo, um den Baß singend zu machen, im letzten 4tel $\frac{h}{f}$ zusammentreffen. Auch die Sechszehntel in den Melodieen scheinen willkührlich eingeschoben zu sein, und der Natur des Chorals widerstrebend.

Choral Nr. 4.

Es ist das Heil uns kommen her.

Vergl. der Schlußf.

B. A. H. A. H. H. Cis E.
V. — — D. E. — — —

Ref. kann hier nicht unbemerkt lassen, daß Takt 3—7 eine ganz andere Harmonie, als die dem Basse nach zu erwartende sich befindet, welches Bach offenbar dem Gange des Basses zu lieb gethan hat.

Da sich dergleichen noch öfters vorfindet, so drängt sich die Bemerkung auf, daß Bach oft, um den Gang einzelner Stimmen zu erhalten, die Harmonie opferte.

Die Begleitung Voglers zu diesem Choral ist ein Meisterstück, das durch seine vortreffliche, edle Haltung jeden entzücken muß. Die durchaus analoge Fortschreitung des Tenors und Basses, gleich der erste Eintritt des Letzteren im 4. Viertel des ersten Taktes (und die Anwendung hiervon im Takte 6—7) ist ungemein reizend.

Choral Nr. 5.

An Wasserflüssen Babylons.

B. G. G. G. G. G. D. E. A. D. G.

V. H. — E. C. — — H. — G. —

Fünf Schlußfälle in G, wovon der erste choralwidrig in der Terz schließt. Takt 2 zweites Achtel ist derselbe Fall wie im vierten Choral, wo die drei Oberstimmen eine dem Basse ganz fremde Harmonie bezeichnen. Takt 12 -- 13 ist besonders mit unangenehmen Zusammentreffen des Tenors mit dem Basse überhäuft, wo Ref. nur im Allgemeinen darauf verweisen und Vogler's rein harmonische Bearbeitungen als Gegenstück anführen kann.

Choral Nr. 6.

Nun lob' meine Seel' den Herren.

B. A. A. A. A. Fis. E. D. H. D. E. E. A.

V. Cis — Fis — — — — — A. — H. —

Der erste Schlußfall bei Bach wieder in der Terz. Takt 21, das zweite Viertel nur zweistimmig. Takt 31, 32 drängt sich Baß und Tenor, und Takt 43 windet sich der Diskant um den Alt.

Vogler hat überhaupt in diesem, wie in den meisten, einen ungleich größeren Harmonie-Reichthum entwickelt, und doch nie von den Hülfsmitteln des Einschaltens von enharmonischen Nötchen 2c. Gebrauch gemacht, um sich fließend zu erhalten. Merkwürdig ist im 14. Takte das Zusammenschmelzen von g und fisfis.

Choral Nr. 7.

Christus, der ist mein Leben.

B. F. F. C. F.

*) *V*. D. A. — —

In diesem übrigens sehr schön geschriebenen Choral sind Takt 5, zweites Viertel, im Alt Zweisechszehntel, eingeschaltet, die zwar die

---

*) Bis zu den Worten: „hineinzulegen gewußt" von Gottfried Weber's Hand im Concept geschrieben. D. H.

Fortschreitung zweier Quinten decken soll, aber ihn in seinem Flusse stören. Vogler hat in seiner Bearbeitung die Terz-Schlüsse, Takt 2 — 4, vermieden, und überhaupt mehr Abwechselung hinein zu legen gewußt.

Choral Nr. 8.

„Freuet Euch, Ihr Christen" 2c.

B. F. As. F. As. B. F. C. As. F.

V. — — — C. — — — Des. —

In den Takten 2, 8, 14, 16 und 20 hat Bach immer die letzten Zweiviertel in gleichen Akkorden anschlagen lassen, welches eine gewisse Einförmigkeit über das Ganze verbreitet, statt daß es Vogler immer mit einer Dissonanz verschönert.

Takt 19 trifft der Baß mit Alt $\frac{b}{as}$ $\frac{as}{b}$ zusammen.

Höchst kräftig und fest tritt bei Vogler's Bearbeitung der Baß in den letzten 4 Takten einher, und verstärkt durch seinen analogen Gang das Gefühl des (Takt 20 fünfstimmigen) Schlusses.

Choral Nr. 9.

Ermuntre dich, mein schwacher Geist.

B. D. G. D. G. A. E. D. G.

V. — C. — — — — — —

Sehr häufig kommt hier ein steifes Begegnen der Stimmen und durchgehenden Noten vor. *) Dem fließenden Gesange zu gefallen, hat Vogler im 11. Takte sich zwei, doch ungleiche Quinten erlaubt; $\frac{d}{gis}$ $\frac{e}{a}$ die durch e statt a leicht vermieden würden*).

Choral Nr. 10.

Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.

B. E. E. E. E. A. G. E.

V. — A. H. — D. — —

) Die vier Schlußfälle in E klingen einförmig).

—) Von Vogler's Hand im Concept.

—) Eben so. Der Herausg.

Choral Nr. 11.

Puer natus in Bethlehem.

B. C. C. A. A.

V. F. C. — —

NB. Dieser Choral ist in der gedruckten Ausgabe Bach's Nummer 12 und der nächstfolgende Nummer 11.

Wieder bei Bach 2 auf einander folgende Abschnitte in C, die in diesem, ohnedies kurzen Choral, auffallend sind.

Choral Nr. 12.

Jesu nur sei gepreiset.

B. B. C. F. C. B. C. F. C. A. C. C. D. C. D. G. C.

V. G. C. F. C. D. C. F. C. C. C. A. D. E. G. G. C.

In der Tonart C ist bei Bach gleich der erste Schluß, begründet in B. Außerdem sind der durchgehenden und übelzusammenschlagenden Noten so viele, daß Ref. nur hauptsächlich Takt 17—19, 38, 39 herausheben und bezeichnen muß. In diesem Choral erscheint Vogler in seiner ganzen Größe. Welche Erhabenheit liegt in der Modulation Takt 19—20, wie neu und überraschend kräftig ist sie in ihrem fünfstimmigen Gange. Wie arbeitet und drängt sich Alles am Schlusse, der mit dem wahren Pomp des Kirchengesanges fünfstimmig einhertritt. Kurz, man darf nur sehen, um überzeugt zu sein, und Ref. schließt mit der gegründetsten Hoffnung, daß die Welt dieß Urtheil bestätigen, und dadurch vielleicht Vogler bewegen wird, ihr mehrere dieser Choräle und auch seiner größern Werke zu schenken.

Ueber:

Baaden-Baaden.

(1. August 1810.)

Ich stieg aus dem Wagen, als ein Freund von mir eben in seinen steigen wollte. „Wohin?“ rief ich ihm zu. „„Nach Baaden““ war die Antwort, und fort ging's. Ich besuche einen alten Bekannten, und finde ihn im Einpacken. „Sie verreisen?“ „„Ja.““ „Wohin?“ „„Nach Baaden.““ Auf der Straße eilte mir höchst geschäftig ein And'rer in die Arme, und rufte: „ach, daß Sie jetzt ankommen, da ich auf's Schnellste fort muß, um noch Platz zu bekommen, Sie können nicht glauben, wie voll es ist, und man schreibt mir sehr dringend, keine Zeit zu verlieren.“ — „„Ja, wo denn, von was sprechen Sie denn?““ — „Mein Gott, wie könnte man von etwas anderm sprechen, als von Baaden. Leben Sie wohl, ich eile.“ — Fort war er.

Wenn denn die ganze Welt nach Baaden geht, dachte ich, so kannst du ja auch deinen Wanderstab dahin richten. Das schöne Geselligkeitsleben eines besuchten Bades, so manche ehemals froh durchlebten Stunden schwebten mir vor, und voll der Hoffnung, dieß alles in Baaden in hohem Grade wieder erneut zu genießen, überließ ich mich den sorgenden Händen der Postillone, die mich auch glücklich in Baaden am Baaden'schen Hofe absetzten.

Menschen fand ich genug, so viele, daß nirgends mehr unterzukommen war, daß manche Nacht 15 bis 20 Personen sich mit einem einfachen Strohlager begnügen mußten, bis andere Abgehende Platz machten, oder ein gefälliger Freund sein Lager mit ihm theilte; doch erhöhen solche kleine Ungemächlichkeiten den Werth eines so errungenen Genusses, und doppelt hofft man sich dann im fröhlichen Gewirre des anderen Tages zu entschädigen. Aber leider fand ich darin meine Erwartung nicht befriedigt, denn das gesellige offene Wesen, das jeden Tisch-Nachbar zum alten Bekannten stempelt, und so reizend über die gewöhnlichen steifen Verhältnisse des Lebens erhebt, habe ich sehr vermißt. Die Anzahl der Badegäste ist so groß, daß sie sich in kleinere

Theile theilen muß, die nun wieder eine Art von geschlossenem Wesen bilden, zwischen denen sich der neu Angekommene ganz allein sieht, und nur nach längerer Zeit anschließen kann. Jedermann habe ich auch darüber klagen hören, aber eben so wenig habe ich jemand bemerkt, der etwas gethan hätte. Das Hauptübel besteht nun wohl darin, daß kein eigentlicher Vereinigungs-Punkt der Gesellschaft vorhanden ist (wo alle Bäder, die eine Brunnenkur nothwendig machen, den Vorzug haben, die Gäste unwillkührlich zusammen zu führen und zu vereinen). Das Promenade-Haus ist der einzige Sammelplatz, der wahrhaftig nichts anderes Anziehendes hat, als etwa einen rouge et noir-Tisch für Spiellustige, ein Paar Zeitungsblätter für Politiker, und daher auch wenig besucht ist; und dann das neu errichtete Casino im Baadischen Hofe, welches mit einem äußerst schönen, freundlichen Lokale einige der gelesensten Zeitschriften vereinigt, und wo man alle Abende einen gewählten angenehmen Zirkel findet, der sich hoffentlich immer vergrößern und erweitern muß, je mehr das Bedürfniß der gegenseitigen Unterhaltung die Badegäste dort vereinen wird. Die Entfernung dieser beiden Häuser von einander ist das einzige Unangenehme, und verhindert größtentheils mit das bedeutende Emporkommen. Doch kann es nicht fehlen, daß das Casino mit jedem Tage besuchter und interessanter werden muß. An sonstigen Unterhaltungen fehlt es nun auch nicht. Es ist die Schauspieler-Gesellschaft des Herrn Dengler aus Freiburg hier, die sich alle Mühe giebt, die Zuschauer zufrieden zu stellen, und wirklich sind auch einige recht brave Mitglieder dabei, die, wenn nur nicht die Wuth hier existirte, bei 3½ Mann im Orchester, Don Juan, Opferfest, Lodoiska rc. geben zu wollen, recht artigen Genuß verschaffen könnten. Denn, um sich in solchen Opern, auf diese Art gegeben, zu ergötzen, müssen sie um Vieles schlechter, als von der Dengler'schen Gesellschaft gegeben werden. Uebrigens gehe ich immer mit einer gewissen Angst vor Feuer oder Wasser hinein, denn unbegreiflich ist es, wie die Stadt so wenig gethan, und ihren Besuchern ein so aus ein Paar Bretern dünn zusammengeheftetes Häuschen hinstellen konnte, dessen Stiegen dem freundlichen Sonnenlichte den Eingang verstatten, und

dessen einzige vorhandene Thüre bei vorkommender Feuersgefahr den Ausgang erschweren möchte. Da indessen das Fundament des Theaterchens sehr auf die Dauer berechnet scheint, so tröste ich mich immer mit der Hoffnung, daß es solider gebaut werden wird.

Dem Tanzlustigen öffnet sich nun vollends ein weites Feld, wenn auch mitunter auf engen Sälen, denn Bälle sind alle Mittwoch und Sonntag in der Sonne und in dem Salon, und außerdem noch andere; ja sogar einen Maskenball hatten wir, Concerte ꝛc. fehlen auch nicht, nur fand leider, und unbegreiflicherweise, noch kein Deklamatorium Statt.

Zum Troste aller Freunde ihres Leibes kann ich auch noch versichern, daß man durchaus gut ißt und trinkt, daß die Gasthöfe bequem, wohlfeil und gut bedient sind. Die vorzüglichsten sind der Baadische Hof, der Salon, die Sonne ꝛc. In allen diesen ist der Tisch gleich gut, aber weit erhebt sich der Baadische Hof in Hinsicht des Lokals über die andern. Der schöne hohe Speisesaal, der sein Licht von oben erhält, die schönen steinernen Bäder, da die in den andern Häusern nur von Holz, der geschmackvolle Casino oder Conversations-Saal, wird ihn von Jahr zu Jahr besuchter machen, und auch haben die Gäste künftig Hoffnung, da gewiß unterkommen zu können, da außer den schon vorhandenen 80 Zimmern noch 60 dazu gebaut werden.

Alles dieses überwiegt unendlich, und wird Baaden immer zum ersten Range der Bäder und zu einem ewig besuchten Orte machen. Die einzig schöne Natur, die Baaden umgiebt, (ich kenne manches Bad, aber noch nirgends habe ich so mannichfaltige Gegenden um einen Ort vereinigt gefunden), freundliche und erhabene Aussichten, Berge und Felsen und liebliche Ebenen, auf der andern Seite die Nähe des herrlichen Murchthals ꝛc., alles dieses sind unvergängliche Schönheiten, haben Baaden schon den Römern werth gemacht, und werden es auch jetzt und ewig den Galliern, Germanen theuer erhalten. Häufig theilt sich daher auch die Gesellschaft in kleine Landpartien, und befriedigt und erfreut kehrt jeder von da zurück, indem er in

seine Heimath dann das Andenken und den Wunsch, es wieder zu sehen, mit sich nimmt.

Ueber:

„Colma“.

Composition von L. Berger.

(23. Oktober 1810.)

Herr Berger ist dem Publikum schon rühmlichst durch seine gefühlvolle Composition für den Gesang bekannt, und liefert in vorliegendem Werke wieder einen lieblichen Beitrag dazu.

Das Schwermüthige, tief Empfundene schien von jeher die Sphäre zu sein, in der sich Herr Berger am meisten gefällt, und Ref. fand sich deswegen vorzüglich berechtigt, unter der Firma eines Ossianischen Gesangs, die Klage einer Colma, Hrn. Berger's Talent ganz an seinem Platze zu sehen.

Dies Gedicht zu bearbeiten, gehörte nicht unter die leichtesten Aufgaben, es ist ziemlich lang, und der düstere, eintönige Charakter, der über das Ganze verbreitet liegt, macht es schwierig, die einem längern Musikstücke nöthige Abwechselung zu erreichen.

Während dem Lesen eines Gedichts drängt sich Alles schneller der Seele vorüber; wenig Worte reichen hin, die Leidenschaften zu wechseln und zu bestimmen; nicht so kann der Componist schalten, seine Sprache bedarf längerer Accente, und der Uebergang von einem Gefühle zum andern legt ihm Hindernisse mancher Art in den Weg.

Ungemein glücklich hat Herr Berger den größten Theil der kritischen Forderung gelöst, besonders an den Orten, wo wahre Empfindung vorwaltet. So ist die Stelle: o Salgar mon héros, mon ami, mon amant etc. vortrefflich gedacht. Das Innige, Liebevolle, die Unruhe, ist durch die höchst wahre Deklamation ergreifend bezeichnet, so wie auch bei dem darauf folgenden Recitativ: L'echo me repond bis zu mes cris douloureux es mit Wärme gesteigert ist,

und eben so die von der Anstrengung und Angst erschöpfte Colma, im Abnehmen ihrer Kräfte und der Vernichtung ihrer Hoffnung nach und nach sich einer dumpfen Erschlaffung überläßt, die durch die ganze Stelle: Zephyr parfume l'air, en caressant les fleurs, quand la nature se ranime, je me sens defaillir, vortrefflich gehalten ist, wo die ungemein reizende Begleitung die auflebende Natur bezeichnet, wo Alles in süßer Heiterkeit um Colma scheint, während nur sie in abgebrochenen, eintönigen Lauten ihre Gefühle stammelt. Solche Züge beweisen den denkenden Componisten, und sind von hinreißender Wirkung durch ihre Wahrheit. Die ganze Stelle auf einem guten Fortepiano mit dem Son céleste vorgetragen, wird gewiß jeden fühlenden Menschen entzücken.

Die Uebertragung von da in's F moll, ist, trotz des vorgeschriebenen Adagio, etwas zu schnell und hart, wie überhaupt die etwas häufigen Modulationen im Ganzen hin und wieder zu tadeln wären, wozu freilich auch die häufigen Absprünge des Gedichts verführen helfen. De sa valeur, hélas, Salgar est la victime, ist sehr richtig als Recitativ und reflektirend gehalten, bis zu der Stelle: „Il n'a pu m'oublier," wo in F dur wieder liebevolle Melodie eintritt, die ganz die beruhigende Gewißheit der Liebe Salgars in sich trägt; von hier nimmt die Empfindung eine trübe Farbe an, bis sie in immer kürzern Accenten, wo nur die Begleitung noch etwas das Leben unterhält, bis auch dieses nach und nach verlöscht, und in immer langsamern Absätzen zu dem Schlusse sich neigend, mit den Worten: „je meurs du moins ce soir, cache mon ombre errante," endet. Wenn diese Scène ossianique ihre ganze Wirkung thun soll, erfordert sie einen geübten Clavierspieler an einem guten Wiener Pianoforte, auf welches Herr Berger sehr gerechnet zu haben scheint, und einen Sänger, der den bedeutenden Umfang von Herrn Berger's Kehle hat, welches wohl das Einzige sein dürfte, was Herrn Berger mit Recht zum Vorwurfe gemacht werden könnte.

1811.

Ueber:

Mannheim.

(26. Januar 1811.)

II. Aufsatz.

Die Aeußerungen und Bekenntnisse der größten Künstler und meine eigenen Erfahrungen bestimmen mich, öffentlich den Wunsch zu äußern, daß es getreue, bescheidene Notizen von den bedeutenderen Städten Deutschlands gäbe, die besonders dem dort erscheinenden Künstler einen richtigen Gesichtspunkt des dasigen Kunst-Zustandes aufstellten, und dadurch ihm zugleich den Weg bezeichneten, den er einzuschlagen hätte. Vorzugsweise wären solche Notizen von Künstlern selbst entworfen zu wünschen. Durch den vielen Umgang mit dem Publikum erwerben sich diese einen gewissen Takt, selbst bei kürzerer Bekanntschaft, die rechte Saite zu berühren und den Kunstsinn des Publikums zu erspähen. Es wird immer nur über den Künstler geschrieben, warum soll nicht auch Er schreiben? immer nur, wie das Publikum ihn — warum nicht auch, wie er das Publikum fand? unstreitig würde dann manche, auch dem Nichtkünstler interessante Ansicht entspringen. Um seinem Urtheil Glaubwürdigkeit zu verschaffen, muß freilich der Künstler unter seinem Namen schreiben, und dadurch würde gewiß auch jedes vorlaute oder parteiische Urtheil unterdrückt. Zudem giebt es im Laufe des Menschenlebens so tausenderlei Unannehmlichkeiten, die durch kleinliche Rücksichten erzeugt werden, die oft den bedeutendsten Einfluß auf die ganze Bildungszeit haben und manches schöne Talent im Aufkeimen ersticken, und für die es kein Tribunal giebt, wo man den Thäter zur Rechenschaft ziehen könnte; so daß es sogar zur Nothwendigkeit gediehen scheint, alle diese Erbärmlichkeiten — denen vorzugsweise keine Lebensbahn mehr ausgesetzt ist, als die, des Künstlers — vor den Richterstuhl der Publicität zu bringen. Indem ich es wage, mit meinem schwachen

Beispiel voranzugehen, hoffe ich, daß Andere, Würdigere, diesem folgen und es dadurch dem Publikum interessanter machen werden.

Ich fange mit Mannheim an, als dem Orte, der, so berühmt durch seinen früheren Kunstglanz, noch auf seinen alten Lorbeern ruht, und im Allgemeinen noch den herrlichen, wahren Sinn für die Kunst in sich trägt, der so freundlich, ja wirklich herzlich, jeden Fremden anspricht. Das Orchester zählt sehr brave Künstler; z. B. Herrn Frey als Violinist, die Herrn Dickhut und Ahl als Hornist, Herrn Apold als Flötist, Herrn Ahl j. als Clarinettist u. s. w. Der Direktor, Herr Kapellmeister Ritter, bekannt als Componist der Opern Salomon, Zitherschläger u. s. w. hat allgemein anerkanntes Talent, und es ist nur zu bedauern, daß er sich der Direktion nicht mit mehr Wärme annimmt, so wie leider überhaupt eine gewisse musikalische Anarchie in Mannheim überhand nimmt, welcher durch keine kräftige Hand Einhalt gethan wird. Das Orchester leistet, was man nur von einem braven Ensemble verlangen kann, und mit Freude ergreife ich die Gelegenheit, meinen Dank für die Präcision, mit der es mehrere meiner Compositionen ausführte, öffentlich darzubringen. Doppelt groß war aber auch meine Verwunderung, als ich von vielen Musik-Freunden aufgefordert wurde, noch ein Concert zu veranstalten, und von sämmtlichen Herren erst eine wirkliche Zusage, später aber eine schriftliche Erklärung erhielt, in welcher gesagt wurde, daß sie, vermöge eines bei ihnen bestehenden Gesetzes, keinem Fremden während der Dauer ihrer Winter-Concerte accompagniren könnten. Dieser, obwohl etwas sonderbare Grund befriedigte mich dennoch, und nachdem ich das Publikum davon benachrichtigt hatte, war die Sache für mich vergessen. Als aber wenige Tage darauf die Herren Kreutzer und Leppich ankamen und das Orchester ihnen sämmtlich, trotz der mir gegebenen schriftlichen Erklärung, mitspielte, ja dieß bei noch mehreren folgenden that: so konnte ich meine gerechte Verwunderung nicht bergen. Ich enthalte mich aller Bemerkungen, wie und warum dies geschehen sei, besonders da ich nie mit einem Orchester-Mitgliede Mißhelligkeiten gehabt habe: aber ich halte es für eine Pflicht, diese Eigenmächtigkeit, die mit schriftlichen Erklä-

rungen und Männern spielt, dem größeren Publikum zur Beurtheilung und andern Künstlern zur Warnung bekannt zu machen.

Ueber:

Capellers Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte.*)

(30. April 1811.)

Herr F. Nepomuck Capeller, Mitglied des Münchner Hof-Orchesters, hat durch eine höchst sinnreiche Erfindung die Flöte in einem Grade vervollkommnet, daß kaum noch etwas zu wünschen übrig bleibt; indem die Vortheile dieser Erfindung — höhere und tiefere willkührliche Stimmung, wobei dennoch alle Töne und Verhältnisse in gleicher Reinheit bleiben — und die Leichtigkeit Triller auf allen Tönen hervorbringen zu können — umfassen, wodurch den bekannten Haupt-Mängeln dieses Instrumentes abgeholfen wird. Herr Capeller erhielt die Grundidee seines neuen Flötenbaues, durch den schon früher erfundenen, sogenannten englischen Metall-Kopfzug, dessen Fehler aber schon Tromlitz nachgewiesen hat, und der durchaus nicht mit dieser Erfindung verwechselt werden darf, da durch den Kopfzug wohl das Instrument höher und tiefer gestimmt werden konnte, aber auch zugleich seine reine Intonation verlor.

Herrn Capellers neue Flöte besteht aus drei Stücken. Die sonst gewöhnlichen zwei mittleren Stücke sind in einen Körper vereinigt, und damit dieser nicht auf solche Art durch zu große Länge unverhältnißmäßig gegen die übrigen Theile würde, bestimmte man ihm eine geringere Ausdehnung, und gab das Entbehrliche dem Mundstück zu. Die ganze Länge der Flöte ist übrigens von denen nicht verschieden, die die tiefste e-Klappe mit enthalten. — Klappen hat sie neun, wovon die Hes-Klappe von zwei Seiten her sich öffnen läßt; der untere Hebel kann auf doppelte Art, und zwar mit größter Bequemlichkeit, ohne die rechte Hand aus ihrer Lage zu bringen, mit

---

*) Der Aufsatz ist im Concept zum großen Theile von Capellers Hand geschrieben. D. H.

dem Zeige= oder Mittelfinger der rechten Hand angespielt werden, (und dient vorzüglich, um die Triller auf fis-gis, rein und leicht anzugeben) worin diese Klappe von einer früheren Erfindung sich unterscheidet. Eine neu erfundene d-Klappe, welche mit dem Zeigefinger der rechten Hand gespielt wird, ist bestimmt, den Triller auf d-cis hervorzubringen, und dient zum bequemeren Anschlagen des h-cis und des dreigestrichenen d-e-Trillers. Die tiefste e-Klappe ist so angebracht, daß sich nunmehr auch von cis auf e bequem hinüber schleifen läßt, welchen Vortheil die Lage der schon bekannten c-Klappe nicht gewährt. Die übrigen Klappen sind in der Art der schon bekannten Erfindung; und können, durch sie vereint nun die Töne und Triller in allen halben und ganzen Tönen rein, und auf die leichteste Weise hervorgebracht werden.

Das Vorzüglichste und Interessanteste an dieser Flöte aber ist der Mechanismus in Bezug auf die Stimmung. Um dem Instrumente diese, mit immer gleicher Schärfe und Reinheit des Tones zu sichern, gab Herr Capeller demselben den Vortheil eines auch beim längsten Gebrauch unveränderlich bleibenden Mundlochs. Dieses besteht aus einer ovalen Platte von Gold, welche in zierlicher Form auf dem runden Körper der Flöte aufliegt. Nicht blos der Pfropf in der Flöte, sondern auch eben dieses Mundloch kann nach Willkür der verlangten Stimmung gemäß durch eine ungemein leichte und schnelle Bewegung an der oberen Garnitur, vermittelst einer doppelten Schraube auf und ab bewegt werden; wodurch der höchst wichtige Vortheil entsteht, daß die Stimmung des Instrumentes ohne irgend einen nachtheiligen Einfluß auf die diatorische und chromatische Tonleiter, nach den unmerklichsten Abstufungen schnell geändert werden kann.

Die großen Vortheile dieser Verbesserung der Flöte sind so augenscheinlich, daß es höchst überflüssig wäre, noch etwas zu ihrem Lobe beifügen zu wollen, und der Verfasser bemerkt nur noch, daß diese Flöte nicht bei einem Instrumentenmacher, sondern bei einem hiesigen Kunstdrechsler, Fiegel, verfertigt worden, und zwar mit so gutem Erfolg, daß das Instrument auch von Seiten seiner Nettigkeit und Schönheit den Arbeiten der besten Instrumentenmacher des

Auslandes gleichgestellt werden kann, und auch im Preis nicht höher als eine gewöhnliche gute Flöte, also ungefähr 9—10 Carolin, kömmt, um welchen Preis Herr Capeller jedem Liebhaber eine solche verbesserte Flöte zu verschaffen gewiß die Güte haben wird.

Ueber:

„Cendrillon“,

Oper von Isouard.

(München 15. Mai 1811.)

Am 7. Mai gab man zum ersten Male Aschenbrödel (Cendrillon). Oper in drei Akten von Nicolo Isouard de Malthe.

Der ausgezeichnete Erfolg, mit welchem diese Oper in Paris gegeben wurde, bestimmte schnell das nach Fremdem haschende deutsche Publikum, sich auch dieses Produkt anzueignen, und unter die darin wetteifernden Bühnen gehörte auch die unsrige, die es den 15. Dez. auf's Theater brachte.

Wenn man weiß, daß diese ganze Oper blos wegen Mlle. St. Aubin geschrieben wurde, und daher so ganz auf ihre Individualität berechnet ist, daß man keine Nüance, sie in ihrem vortheilhaftesten Lichte zu zeigen, vergaß, daß alle ihre Umgebungen karrikirt wurden, um dadurch den Abstand zwischen jenem anspruchlosen Wesen, für das man sich schon wegen des Druckes, unter dem es lebt, und der nicht stark genug hervorgehoben werden kann, interessirt — desto größer und ergreifender zu machen, — wenn man weiß, daß nebst dem Theater-Pomp, mit dem die Oper gegeben wurde, auch alle lokale Hülfsmittel ergriffen wurden, das reizbare Pariser Parterre zu entflammen, so kann man sich wahrlich denken, warum dieses Werk eine so enthusiastische Aufnahme erhielt.

Der Componist besonders hat auch seiner Seits nicht ermangelt, Alles zu benutzen, wovon er sich ein Applaudiren versprechen konnte.

Der größte Beweis davon ist die Ouverture, die blos auf den bekannten Harfenspieler Casimir und den Hornisten Duvernoys berechnet ist, denn wären wohl sonst die im Ouverturen-Style ganz unwürdigen Cadenzen und kleinlichen Nüancen (die aber gewiß durch beide Spieler noch verziert und erhoben werden) zu verzeihen?

Ueberhaupt hat der Componist am wenigsten gethan, um die Oper zu erheben; beinahe alle Musikstücke bestehen aus abgedroschenen Sätzen, die durch eine unbehülfliche Instrumentirung noch mehr in's Licht gesetzt werden.

Der Haupt-Moment im zweiten Akte, wo jede Schwester die andere zu übertreffen sucht, hätte durch allen Zauber der Melodie und Instrumentirung bei Aschenbrödels Romanze so herausgehoben werden müssen, daß er wie ein glänzender freundlicher Stern über den Talenten der Andern schwebte. In seiner gegenwärtigen Gestalt aber ist es eine unbedeutende Melodie, von der man gar nicht die hinreißende Wirkung begreifen kann, die sie hervorbringen soll, und ohnstreitig ist der Bolero, den die Schwester singt, gehaltvoller und ergreifender.

Am gelungensten ist ohnstreitig das Duett zwischen dem König und Aschenbrödel im dritten Akte, welches als eine leidenschaftliche Situation dem Componisten freilich auch den meisten Stoff lieh, und das er besonders glücklich — durch die darin verwebte Melodie des vorerwähnten Liedchens im zweiten Akte, durch das sie des Prinzen Liebe gewann, und welches Bild sie ihm gleichsam hier wieder zurückruft — zeichnete. Nächstdem ist das erste Duett zwischen den beiden Schwestern das Charakteristischste. Beide im wonnigen Uebermuthe, und trunken von dem Glücke, das ihrer harret, bewegen sich in durchkreuzenden Läufern und Passagen, und indem jede, sich selbst bewundernd, ihre Talente auskramt, ruft sie nur manchmal ihre Schwester auf, ihr den schuldigen Tribut des Beifalls zu zollen. Die Romanzen der Cendrillon im ersten Akte und des Königs sind — französische Romanzen — und die übrigen Musikstücke sind so unbedeutend, gehaltlos — und ohne Wirkung, daß der musikalische Theil der Oper gewiß nirgends ihr Glück gründen wird.

Im Ganzen gelang die Vorstellung ziemlich gut. Aschenbrödel bot Alles auf, diese Rolle mit all dem ihr eignen Interesse zu geben. Sie spielte das bei inniger Herzensgüte und reiner unverdorbener Seele, gleichwohl unbeholfene, bildungslose Mädchen mit vieler Wahrheit und Naivität. — Md. Harlas als Clorinde, und F. v. Fischer als Thisbe, bezeichneten, besonders Erstere, das Alberne eines hochtrabenden Ahnendünkels in vielen Stellen sehr treffend; doch würde Thisbe im Duett des ersten Aktes ihr Spiel weit mehr und richtiger charakterisirt haben, hätte sie es im Contraste zu der Singprobe ihrer Schwester, durch geeigneten Tanz — wozu sie sich selbst die Melodie trillert — mehr markirt — und emporgehoben. Herr Muck als Montesiascone war diesmal ganz in seiner Sphäre; weit weniger Herr Mittermayer als Ritter Dandini. Sein Fleiß verdient gerechtes Lob, doch fehlt seinem Vortrage in dergleichen Rollen noch die erforderliche Gewandtheit. Romiro, Herr Weichselbaumer, sang vorzüglich das Duett mit Aschenbrödel im dritten Akte mit Ausdruck und Bewegung.

Das Ballet zu Anfang des zweiten Aktes glich mehr einem vorbereiteten Hoffeste, als einer Feenscene. Bei einer leichten wolkichten Decoration würden die Tänze weit ätherischer geschienen, und den Charakter von sanft umgaukelnden Träumen gewonnen haben.

Ueber das Oratorium:

„Gott und die Natur“

von G. Meyerbeer.

(Berlin 24. Juni 1811.) *)

Unter den mancherlei Kunstprodukten, die uns seit einiger Zeit erfreuten oder langweilten, steht das in des Herrn Kapellmeisters

---

*) Der von Berlin datirte Aufsatz ist in München geschrieben. cnfr. I. 273.
D. H.

Weber Concert aufgeführte Oratorium von Scheile: „Gott und die Natur" mit Musik von Meyerbeer so hoch und ausgezeichnet in jeder Hinsicht da, daß es Ihnen, bester Freund, angenehm sein wird, etwas Ausführlicheres über die Arbeit dieses vielversprechendes Künstlers, der so viel wissenschaftliche Bildung mit der vollkommenen Beherrschung aller musikalischen technischen Erfordernisse in sich vereint, zu hören. Der Plan des Ganzen ist mit reicher Mannichfaltigkeit und ohne das Gesetz der Einheit zu stören, entworfen. Glühendes Leben, herzliche Lieblichkeit, und besonders die ächte Kraft des empor flammenden Genies ist darin unverkennbar. Der erste Chor C dur und die darauf folgenden Fugen, sind sehr weislich ganz mezzo tinto gehalten, nur fielen mir einige kleine Text-Verstümmelungen auf. Nr. 2. 3. Rec. u. Arie Es für Baß; das Recitativ höchst sprechend und wahr, an das sich die Arie schließt, von deren großer Lieblichkeit man beinah sagen möchte, es sei Schade, daß ein Bassist sie zu singen habe, wenn nicht Herr Gern sie vorgetragen, und (mich) überzeugt hätte, daß Lieblichkeit in seinem Munde an ihrer Stelle sei. In dieser Nummer ist die Stelle, „da winkt er dem Licht, es schwebt hernieder," sehr glücklich ganz entfernt gehalten von Haydn's: „es werde Licht" durch einen überraschenden gehaltenen E-Accord der Blas-Instrumente.

Nr. 4. 5. Rec. u. Arie in B, gesungen von Hrn. Eunicke, wurde das Lieblingsstück des Publikums. Man könnte sagen, es sei Schade, daß zwei Arien und Recitative von zwei Männerstimmen gleich Anfangs auf einander folgen, aber der Effekt des Blumen-Chors Nr. 6, von bloßen Weiberstimmen vorgetragen, tritt dagegen wie eine freundliche Lichtgestalt hervor, und wurde das zweite Lieblingsstück des Publikums, ja veranlaßte ein eignes Sonett auf den Componisten (so wie überhaupt mehrere Gedichte auf den Dichter und Componisten in der Berliner Zeitung stehen); die Harfenbegleitung war leider so schwach, daß man sie kaum hörte.
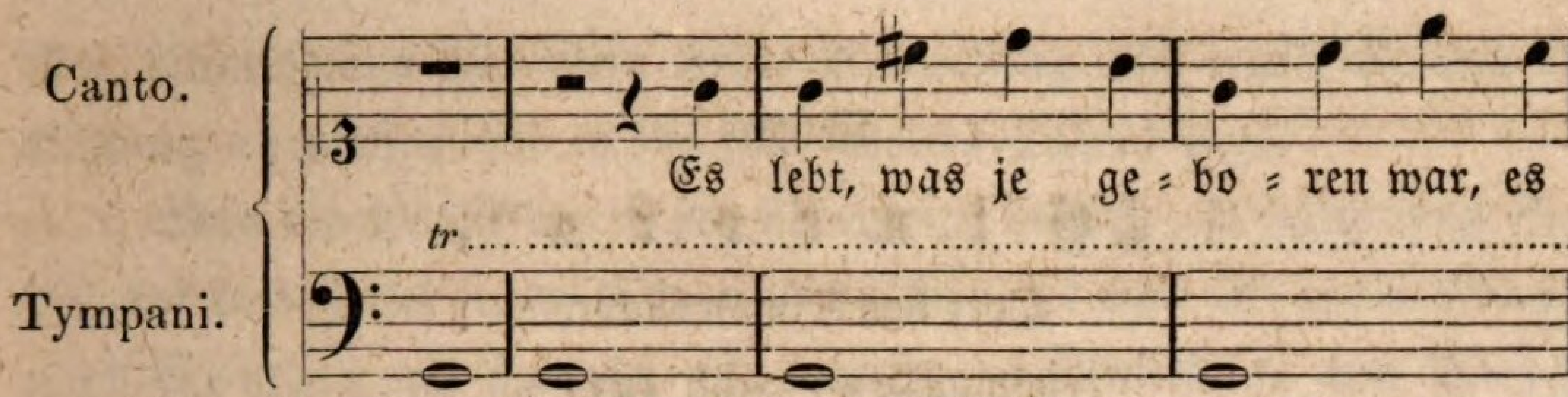
Nr. 7. Disc. Arie C dur worin für eine Sopran-Arie seltene Kraft (mir beinah das liebste Stück) und in eben diesem Geiste von Mad. Schmalz vorgetragen.
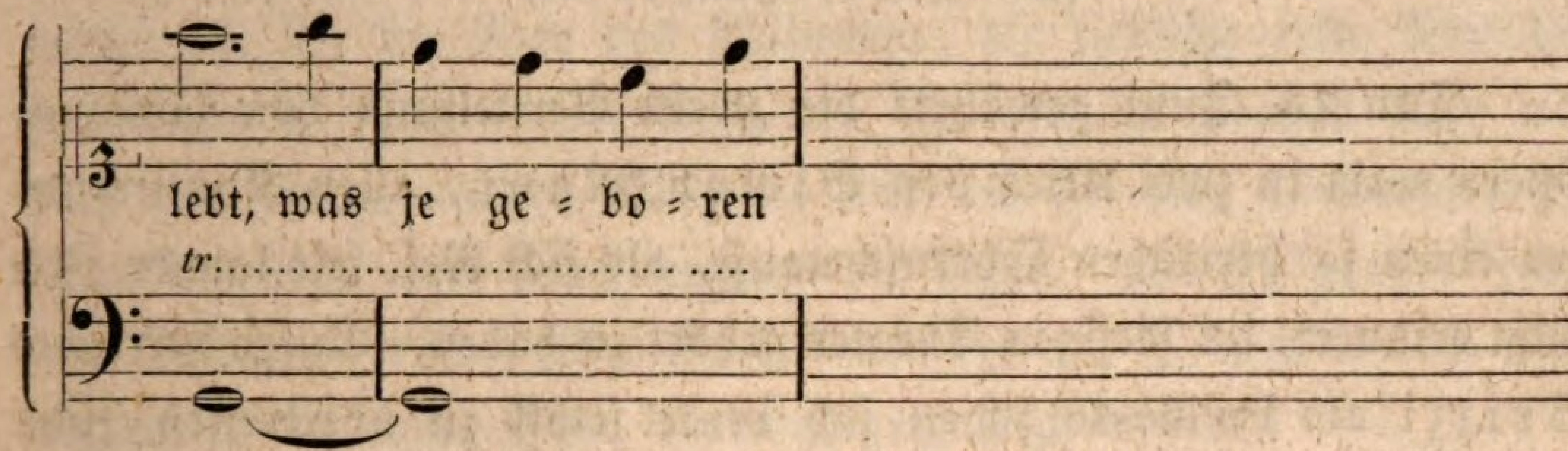
Daß diese Sopran-Arie nach dem Weiber-Chore folgt, ist, glaube ich, ein gegründeter Vorwurf, der dem Componisten zu machen ist. Beide Stücke verlieren dadurch. Hätte doch können getauscht werden mit einer der früheren Männer-Arien, allenfalls der Baß-Arie.

Nr. 8. Chor der vier Elemente. Ein ächt contrap. Meisterstück; Luft, Sopr.; Feuer, Alt; Erde, Tenor; Wasser, Baß. Jedes trägt erst seinen eigenen Gesang mit dem es charakterisirenden Accompagnement vor, am Ende vereinigen sich alle vier Gesänge mit ihren 4 Accompagnements, also acht Themata. Sehr logisch consequent, besonders von hoher Wirkung da, wo das ganze allmächtige Essemble pianissimo wiederholt wird (in F dur) — benutzt, und so fließend und natürlich behandelt, mögen wohl allein derlei harmonische Kunststücke auf ihrer Stelle stehen und wirken, was sonst selten der Fall ist.
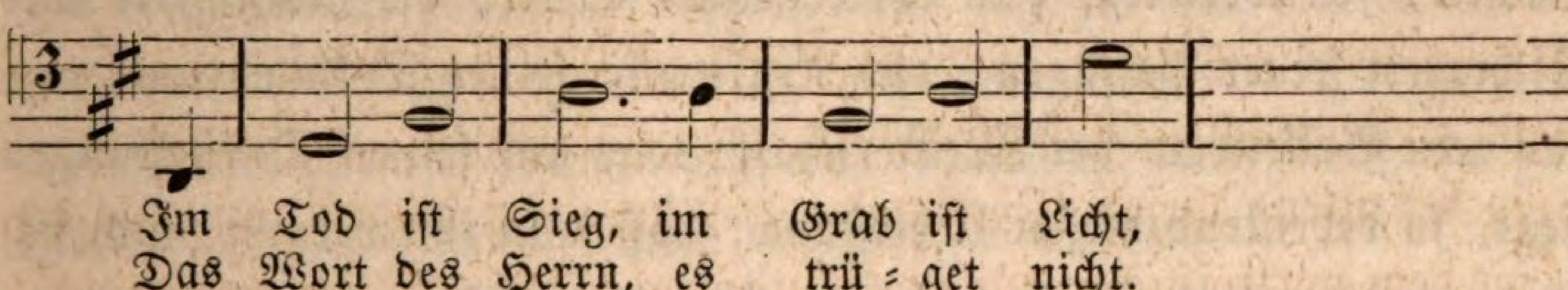
Nr. 9. Baß. Recit. Nr. 10. Chor. „Er war, er ist, und er wird sein." Schöne rhetorische Durchführung eines choralmäßigen vierstimmigen Gesanges, mit untermischten Soli zu vieren der vier Hauptsingstimmen in Es.

Nr. 11. Duett zwischen einem Zweifler und einem Gottesläugner, Tenor und Baß, wozwischen ein Chor von Männern Zuversicht und Glauben predigt. Die verschiedenen Cavatinen sind ungemein treffend geschildert, und das Ganze sehr zu einem Gusse verbunden, so wie es auch sehr schön und philosophisch gedacht ist, diesen ernsten Gegenstand blos von Männern unter sich abhandeln zu lassen. — In G moll. An dieses Stück schließt sich der Chor C dur, „hörst Du die Posaun' erklingen," wo es mich sehr freute, daß der Componist nicht die Plattitude beging, Posaunen hören zu lassen. Von hier fängt er an immer größer und höher zu werden bis an's Ende. Der Text wendet sich zur Auferstehung der Welt, wo alles Gestorbene wieder zu leben anfangen wird. Sopran-Solo tritt solissimo, nur von einem Paukenwirbel begleitet, nach der spannenden Stille einer Fermate ein.
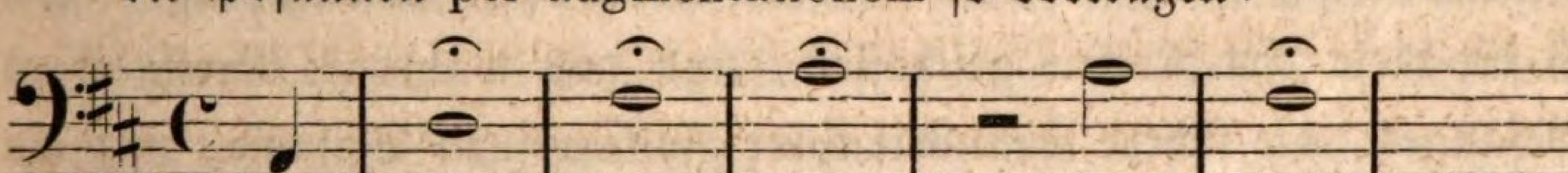




Endlich schlägt die Schlußfuge los, deren Thema



die Posaunen per augmentationem so vortragen:



und womit er dann eine feurige Bewegung der Violinen verbindet, und mit einer ungeheuern Kraft auf das Ende losgeht.

Die Instrumentirung ist durchaus gut berechnet, originell und neu, nie überladen. Alle Melodieen, selbst die schmeichelndsten, bleiben in den Gränzen des ernsten Styles, daß man wirklich mit Herrn Gern, dem man in der Probe zurief, er habe gesungen wie ein Engel, ausrufen kann: die Musik dazu kommt ja aber auch aus dem Himmel! Möge Herr M. B. auf dem Pfade der Kunst mit der Ausdauer, dem Fleiße und der Bescheidenheit fortwandeln, die man bisher an ihm so hochschätzen durfte, und wir haben der Kunst reiche Früchte von diesem Genius zu prophezeien.

Ueber:

„Ginevra“,

Oper von Simon Mayr.

(München 27. Juni 1811.)

Den 25. Juni gewährte die zweite Vorstellung von Ginevra, Opera seria in zwei Akten von Simon Mayr, allen Kunstfreunden einen so herrlichen Ohrenschmauß, als sich Ref. seit langer Zeit nicht erinnert, im hiesigen Theater gehört zu haben. Unser herrlicher Brizzi als Polinesso schien sich heute selbst zu übertreffen, und wenn gleich körperliche Umstände seine Intonation oft sehr zweideutig machen, so überwiegt sein vortreffliches Spiel, die Leichtigkeit und Sicherheit seiner Passagen, das Kraftvolle seiner Deklamation, und das rein Vollendete der Meisterschaft, was auf seinen Darstellungen liegt, so bedeutend diesen Uebelstand, daß man ihn vergißt, und sich blos von dem vortrefflichen Ganzen hinreißen läßt. Nächst ihm verdient Mad. Harlas (Ginevra) die ehrenvollste Erwähnung. Sie ist für diese Art Rollen geschaffen, und das wahrhaft Große ihres Gesanges, die sichere Kühnheit ihrer glockenreinen Stimme, und ein ungewöhnliches Feuer im Vortrage, das sie heute beseelte, ließen sie würdig mit Herrn Brizzi um die Palme ringen.

Herr Mittermayer, als Ariodante, zeigte neuerdings, wie sehr sein rühmliches Streben zu den schönsten Erwartungen berechtige. Seine herrliche, klangvolle Stimme hat Biegsamkeit genug, alle Forderungen zu ihrer Vollendung zu befriedigen. Möchte doch derselbe durch eine deutlichere Aussprache seinem Gesange mehr Charakter verleihen, und überhaupt etwas feuriger und belebter sein.

Ref. bemerkt hier unter andern das übrigens vortrefflich gesungene Duett mit Polinesso im ersten Akte, und besonders auch die Scene im zweiten Akte, wo ihm der Priester den bevorstehenden Tod der Ginevra entdeckt, und wo der Held im Gefühle seiner Kraft auflodert, und das „non morirà!“ in dem Bewußtsein ausspricht, daß die Unüberwindlichkeit seines Armes sie retten wird und kann.

Ref. bittet Herrn M. diese kleine Bemerkung als einen Beweis der Achtung anzusehen, die er für sein schönes Talent hegt.

Was die Musik der Oper überhaupt betrifft, so hätte man füglich auf den Zettel setzen können: von Weigl und Simon Mayr und Comp.; da beinahe alle bedeutende Musikstücke von Weigl waren, z. B. die Arie des Polinesso, die liebliche erste Arie des Ariodante u. s. w. Die Arie der Ginevra im zweiten Akte war auch von einem andern Meister, und die herrliche Ouverture der Semiramis von Catel beginnt die Oper. So ein großer Feind von Einlegen fremder Musikstücke sonst Ref. ist, so kann er doch nicht umhin, es bei dieser Oper sehr wohlgethan zu wissen.

Herr Simon Mayr hat so gänzlich in seiner Composition seinen deutschen Ursprung verläugnet, und dagegen nur das Flache der italienischen Schule angenommen, daß man ihm von Herzen diese Einschiebsel gönnen kann, und nur bedauern muß, daß so gute Musikstücke unter seiner Firma vorgetragen werden.

Die Chöre gingen gut, die Kleidung war schön und reich, aber das Publikum kleiner, als ich erwartet hätte, und allerdings muß es kränkend sein, vor einem halbleeren Hause zu singen. Der laute Beifall und das Würdige dieses zwar kleinen, aber gerechten Publikums, mußte indeß ein desto angenehmerer Sporn für die Darstellenden sein, denn man kann annehmen, daß der bessere Theil vorhanden war, und wenn den übrigen nicht einmal 20 Pferde in's Theater ziehen können, was bleiben da der armen Kunst — noch für Mittel übrig.

Bezieht sich auf die Darstellung des „Ariodante" von Wien 18[illegible]

Ueber:

Der „Wasserträger“,

Oper von Cherubini.

(2. Juli 1811.)

Bruchstück des Briefes eines Reisenden.

Stelle Dir meine Freude vor, als ich auf meinem Durchfluge durch München am 30. Juni auf der Wirthstafel den Comödienzettel mit dem Zauberworte: „Armand“ liegen sah — und wären meine Geschäfte noch zehnmal dringender gewesen, als sie es wirklich waren, so hätte mich der Gedanke an die Aufführung dieser göttlichen Musik von dem Münchner Orchester fest gehalten, und im Vorgefühle der zu schlürfenden Wonne rief ich dem Postillon zu: „heute ist der Wasserträger! ich kann nicht reisen.“ Er sah mich verwundert an, und begriff endlich die Unmöglichkeit, weiter zu reisen, durch die überzeugenden Gründe von einem Paar in die Hand gedrückten Vierundzwanzigern besser, als durch eine Exclamation. — Ich war der Erste im Theater, pflanzte mich voll Erwartung in die Mitte des Parterre's, und harrte so begierig der Töne, von denen ich im Voraus wußte, daß sie mich auf's Neue erheben und begeistern würden. Dreist glaube ich behaupten zu können, daß Armand ein ächt dramatisches klassisches Werk ist. Alles ist auf's Effektvollste berechnet, alle Musikstücke sind so an ihrer Stelle, daß man keins weglassen, und keins dazu thun kann. Lieblicher Reichthum von Melodie, kräftige Deklamation, und eine Alles ergreifende Wahrheit in Auffassung der Situation, ewig neu, ewig gern gesehen und erhalten. Ich habe sie oft auf beinahe allen guten deutschen und französischen Bühnen gesehen, daß ich sehr begierig und sogar überzeugt war, hier werde man eine solche Oper mit großer Vollendung geben. Die Ouverture begann, und ließ mich das Schönste hoffen, denn wahrlich, sie wurde mit einem Feuer, einer Nettigkeit und Kraft vorgetragen, wie sie nur das Münchner Orchester zu leisten im Stande ist, und jubelnd

stimmte ich in den rauschenden Beifall des Parterre mit ein. (Man hat hier Trompeten zu der Ouverture gesetzt, und ich glaube auch, daß sie im Allegro Effekt machen können, aber im Einleitungs-Adagio sind ohnstreitig in dem letzten allgewaltigen Crescendo die einzelnen Stöße bloß von dem Horne vorgetragen von besserer Wirkung, und mehr der Steigerung des Ganzen angemessen, besonders wenn dann mit dem Schlage E dur erst die Trompeten eintreten.) Das erste Terzett sah ich zu meinem Erstaunen in ein Duett verwandelt. Ich traute meinen Ohren nicht, sondern nahm ein Perspektiv zu Hülfe, und sah denn da auch, daß der Vater des Wasserträgers nicht sang. Ich kann nicht läugnen, daß mich eine gewisse Unbehaglichkeit befiel, wenn ich an das Finale des ersten Aktes dachte, ohne Baß!! — Sollte denn das Personale nicht noch einen Baß-Sänger zu dieser Rolle haben liefern können? — —.

Das Terzett zwischen Armand, seiner Gattin und Mikely war stark gestrichen, doch entschädigte der gute Vortrag.

Das Duett zwischen Armand und Constanze wurde stellenweise vortrefflich gegeben; der Moment seines Anfangs aber ganz vergriffen; denn in dem Augenblicke, wo der Wasserträger von einem kurzen Scheiden der beiden Gatten spricht, fällt die Musik ungestüm ein, und Constanze ruft, ergriffen von den ihr unerträglichen Gefühlen der Trennung, aus: „ich sollte von Dir mich trennen? — ꝛc."

Bei dem Finale des ersten Aktes war Mikely's Vater nicht sichtbar. Sollte der keinen Antheil nehmen? — und wo hält sich der alte schwache Mann auf, während dieser Scene? — Höchst unangenehm ward ich aber durch eine Verballhornung der Composition im Finale überrascht: eine der himmlischsten Stellen wird, aus mir völlig unbegreiflichen Ursachen, ganz ihrer Wirkung beraubt.

Nachdem der Wasserträger mit Marzellinen zankt, unwillig über ihr Widerstreben ist, und sie in Thränen ausbricht, soll nach diesem Fortissimo eine Clarinette ganz allein eintreten und die Melodie: 𝄾 c c Es d c vortragen, worauf erst der Fagott und dann das Violoncell dazu tritt, und der Bruder, seine Schwester tröstend und bittend, zu singen anfängt. Diese Stelle ist überall von der

höchsten Wirkung. Hier bläst nicht nur die Oboe diese Stelle (durch welchen ganz andern Ton schon der Zweck des Componisten verfehlt ist), sondern man hat auch noch ein Accompagnement dazu gesetzt. So wie auch zu den Paar Noten D, die Antonio und später Mikely allein zu singen haben, noch einige Achtel in die Violine dazu gemacht wurden.

An Orten, wo es an guten Clarinettisten fehlt, ließ ich mir es noch höchstens gefallen, daß diese Stelle von der Flöte vorgetragen wird, aber daß man eine Begleitung dazu setzt, ist unerhört, und hoffe ich es von den anerkannten Einsichten des Herrn Direktors Fränzl, daß er diesen großen Mißgriff, für dessen Existenz er nichts kann, verbessern wird; und, mit mir vereint, bitten gewiß alle Verehrer der Cherubinischen Muse darum.

Die sehr schwierigen Chöre im zweiten Akte gingen vortrefflich, mit Präcision und Feuer wurden sie gesungen und gespielt. Ueberhaupt war der zweite Akt gerundeter und lebendiger.

Im dritten Akte hatte ich wieder Gelegenheit, einige schöne Stellen, die weggelassen wurden, zu bedauern, nämlich, die Paar Worte der Pachters-Tochter: „Ach, Antonio kommt noch nicht!“ durch deren Wegbleiben die Musikstellen so planlos auf einander stoßen. Die Schauspielerin, die diese Rolle gab, hätte, da sie doch Einiges sang, wohl diese Kleinigkeit — die es auf der Scene nicht ist, auch noch singen können.

Am auszeichnungswerthesten war Herr Muck, als Wasserträger; er gab den biedern, fröhlichen, offenen Kopf, der durch das Bewußtsein einer guten That sich zu allen Wagnissen ruhig befähigt fühlt, sehr brav, und der laute Beifall des Publikums zeigte ihm das Anerkennen seiner Bemühung.

Wenn ich Dir viel von dieser Oper vorgeplaudert habe, so bedenke, daß man von solchem Meisterwerke nie genug sagen kann und daß ein so eifriger Kunstfreund wie ich auf Deine Nachsicht rechnen kann.

Ueber:

„Joseph in Aegypten“,

Oper von Mehul.

(3. Juli 1811.)

Mit Freuden sah Ref. den 3. Juli bei seinem Eintritte in's Theater das wohlgefüllte Haus, indem er sich dadurch neuerdings überzeugte, daß das Münchner Publikum wahre Meister-Werke zu schätzen und zu würdigen wisse. Wen sollte aber auch nicht eine Musik, wie die der Oper: Jakob und seine Söhne, ergreifen, und mit sich unwiderstehlich fortreißen! Der antike, ich möchte sagen, der einfache biblische Geist, der durchaus so vortrefflich darin gehalten ist, wo kein unnöthiger Kling-Klang die Ohren kitzelt, wo Alles blos durch die höchste Wahrheit wirkt, und wo durch die weiseste Berechnung der Instrumentation, die den vielgeübten Componisten beurkundet, mit so wenigen Mitteln die höchsten Effekte erzeugt werden! — Um nur einigermaßen alle Vorzüge dieser herrlichen Ton-Dichtung zu entwickeln, müßte man Alphabete füllen, und Ref. begnügt sich daher, an das Gefühl der Zuhörer zu appelliren, das beinahe alle Musikstücke mit lautem Beifalle belohnte. Die heutige Darstellung war aber auch in jeder Hinsicht gediegen und in sich geschlossen zu nennen. Kein Mißgriff, kein unangenehmer Zufall störte die Wirkung des Ganzen. Sänger und Orchester kämpften den entzückendsten Kampf um den Vorzug der vollkommenen Ausführung.

Herr Mittermayer gab in Abwesenheit der Herrn Weixelbaumer die Rolle des Josephs. Unter beinahe allen Rollen des Herrn Weixelbaumer ist diese am meisten seiner Individualität angeeignet, und daher auch eine seiner besten; zudem ist jedes Publikum meist immer gewohnt, sein Urtheil nur vergleichungsweise zu fällen, und nie auf die gegenwärtige Darstellung rein zu sehen, sondern immer zu sagen: der machte dies besser, der andere jenes. Es gereicht daher Herrn Mittermayer zum ausgezeichnetsten Triumphe seines

Strebens, daß er allgemein gefiel und befriedigte. Mit Vergnügen bemerkte Ref., daß er deutlicher wie gewöhnlich aussprach, und dadurch besonders der lieblichen Romanze: „ich war Jüngling noch an Jahren," — einen neuen, bei Herrn Weixelbaumer vermißten, Reiz verlieh. Ueberhaupt war sein Gesang und Spiel, herzlich und — dankend sei es hiermit gesagt, ohne unnöthige Verzierungen, die, auch noch so klein — in dieser rein deklamatorischen Musik unerträglich sind. Erlaube uns nun Herr Mittermayer nur die leise Hindeutung auf ein Paar Momente, die wir wärmer in Hinsicht des Spiels zu sehen gewünscht hätten; nämlich, wie er das erste Mal seine Brüder sieht; dann der Moment beim Anblicke seines Vaters; besonders aber, wo dieser seinen Traum erzählt, und immer mit seiner unendlichen Liebe auf Joseph zurückkommt, sollte letzterer auf's Höchste ergriffen sein. Auch dürfte der Augenblick, wo seinen Brüdern Gefahr droht, Akt 3, Scene 2, der einzige eines heftigen Aufloderns sein; denn nachdem er das so lang Ersehnte wiedergefunden, ist ihm der Gedanke der Möglichkeit, es wieder zu verlieren, unerträglich, und entflammt selbst seine Sanftmuth zur Hitze.

Es wäre überflüssig, über Herrn Tochtermann als Simeon etwas erwähnen zu wollen, so anerkannt ist sein hohes Verdienst in dieser Rolle. Er giebt sie mit höchst erschütternder Wahrheit; Alles ist tief durchdacht, und bezeichnet den herrlichen Künstler.

Jakob wurde von Herrn Lanius mit Fleiß gesungen und gespielt, besonders im Duett mit Benjamin im dritten Akte gab er sich herzlich. Daß er bei seinem Erwachen im zweiten Akte während des feierlichen Gebets nicht niederkniet, war wohl nur augenblickliche Vergessenheit, es störte aber sehr die andächtige Haltung dieses Momentes. Etwas zu rasch und kräftig schien auch manchmal Ref. das Spiel des Herrn Lanius gewesen zu sein.

Mad. Regina Lang ist als Benjamin eine freundliche Erscheinung, die diesen Charakter mit alle dem kindlichen Liebreize ausstattet, der in ihr ruht. Danken müssen wir ihr, daß sie, trotz eines Katarrhs, uns keines Musikstücks beraubte.

Die Chöre der Brüder gingen vortrefflich, so wie auch die Gruppen und ihr lebendiges Spiel sehr ergreifend waren. Der schöne Schluß des dritten Akts ist vom Herrn Direktor Fränzl.

Und nun noch den herzlichsten Dank unserm Orchester, das durch den vortrefflichen Vortrag dieses Meisterwerks sich einen neuen Lorbeerzweig in den Kranz seines alten Ruhms flocht.

Ueber das Ballet:
„Der Dichter Geßner"
von Steuner.
(23. Juli 1811.)

Sonntag den 21. Juli: Max Helfenstein von Kotzebue und der Dichter Geßner, Ballet in einem Akte von Herrn Crux, mit Musik von Herrn Steuner.

Ref. hat schon mehrere Ballete von der Composition des Herrn Steuner gehört, aber keines gefiel ihm durchaus so wohl als dieses. Herr Steuner hat sich dem lieblichen Idyllen-Charakter und dem durchaus gemüthlichen Wesen, das in dieser schönen Dichtung unsers Crux liegt, ungemein glücklich angeschmiegt; eine gleiche Haltung durchaus beobachtet, ohne monoton zu werden, und einen Reichthum von Melodie entwickelt, der durch gute Instrumentation erhoben wird.

Ref. kann den Wunsch nicht unterdrücken, daß Herr Steuner sein schönes Talent einmal an etwas Bedeutenderem versuchen möge, da es ihm an keinem Erfordernisse zu einem guten Opern-Componisten zu fehlen scheint. In dem Ballete Faust sind einzelne herrliche, kräftige Züge, und in dem Entre-Acte, der zwischen dem Stückchen und dem Ballet gegeben wurde, ist ein so reges, muthiges Leben, daß man sich in jeder Gattung von ihm etwas versprechen darf.

Ref. weiß wohl, daß, wenn man stets nur in einem bestimmten Genre gearbeitet hat, alle Ideen blos die dahin gehörige Form un-

willkürlich annehmen, aber es wird Herrn Steuner gewiß nur wenige Ueberwindung kosten, diese Gewohnheits=Fesseln abzuwerfen, und seinem Talente einen höhern allgemeinern Wirkungs=Kreis anzuweisen.

Max Helfenstein wurde dargestellt wie gewöhnlich. Herr Fleck gab seine Rolle mit ächt komischer Laune, Herr Helfenstein selbst aber hätte nach Ref. Bedünken etwas munterer, lebendiger gegegeben werden dürfen. Das ganze Stückchen gehört wohl übrigens zu den Eintags=Fliegen.

Ueber:

„Macdonald",

Oper von Dalleyrac.

(München 25. Juli 1811.)

Donnerstag den 25. Juli sahen wir die Oper Macdonald mit Musik von Dalleyrac auf unserer Bühne. Nächst dem Schlosse Montenero ist diese Oper unstreitig zu den vollendetsten Arbeiten Dalleyracs zu rechnen, indem sich darin sein sonst vorzüglich zum Naiven und Muntern neigendes Gemüth zu einer ihm ungewöhnlichen Kraft emporschwingt, und kaum den Componisten einer Nina ꝛc. wieder erkennen läßt. Es ist auch sehr charakteristisch, daß diese beiden obigen Opern in Frankreich nicht zu seinen besten gezählt werden, und es hauptsächlich uns Deutschen vorbehalten war, sie gehörig zu würdigen, welches auch beinahe auf allen Theatern, besonders mit Macdonald (der an andern Orten unter dem Titel: Lehmann, oder der Thurm bei Neustadt, auch als der Thurm von Gothenburg bekannt ist) der Fall war.

Die Ouverture versetzt uns sogleich in das Leben des Stücks durch ihre herzlichen, spannenden und kräftig auflodernden Stellen, und wenn es an ihr etwas zu tadeln gäbe, so würde Ref. sie etwas fragmentarisch durch das öftere Unterbrechen des Tempo's finden.

Die Romanze „ein Pilger irrt" wird besonders durch ihre innige Verwebung mit dem Gange der ganzen Handlung interessant. Bei den gespanntesten, entscheidendsten Scenen erscheint die freundliche Melodie wie ein tröstender Stern, und verheißt dem erwartungsvollen Zuhörer Rettung seiner Liebe. Solche Stücke sind die zarten Fäden im Gewebe einer Oper, die von einem wahren dramatischen Componisten, so gesponnen wie hier, unwiderstehlich die Herzen der Zuhörer fesseln müssen.

Nächst diesem sind alle Chöre in dieser Oper wirklich klassisch zu nennen, besonders der Trink-Chor im zweiten Akte, der so populär und soldatisch kräftig gedacht ist, und in dem die sorglose Fröhlichkeit mit dem ängstlichen Flüstern Macdonalds und seiner Tochter in so herrlichem Contraste stehen. Aber eben dieses Contrastes willen kann dieser Chor nicht kräftig genug gesungen werden, und ergreifend muß jedesmal der Moment sein, wo selbst, nach der Ermahnung nicht so zu schreien, der Frohsinn sie hinreißt, und Alles wieder in Jubel ausbricht. Es möchte dies einer der wenigen Fälle sein, wo man beinahe schreien statt singen dürfte.

Was die Darstellung heut selbst betrifft, so kann Ref. nicht läugnen, daß ihm eine gewisse Lethargie über das Ganze verbreitet schien; die Chöre griffen nicht recht in einander, und man fühlte sich nicht mit empor gezogen.

Herr Muck gab den Macdonald im Einzelnen sehr brav, aber Ref. glaubt bemerken zu dürfen, daß der ganze Charakter etwas edler hätte gegeben werden sollen. Herr Muck gab ihn im Geiste des Wasserträgers ohngefähr (einzelne Stellen abgerechnet) und doch sollte, selbst bei aller Verstellung, das Höhere in diesem Manne unverkennbar sein, auch wird ja so oft darauf in dem Dialoge selbst hingedeutet!

F. von Fischer spielte die Adeline mit gewohntem Fleiße, und Ref. hält diese Rolle für eine ihrer vorzüglichsten. Sie gab den Charakter durchaus gleich, und sang mit Feuer und Ausdruck.

Von unserm Orchester ist man gewohnt, es nur immer gut zu hören. Das Duett-Quartett (so könnte man es nennen) im zweiten

Akte, wo sich Eduard und Adeline wiedersehen, hätte Ref. etwas lebhafter gewünscht, so wie den Anfangs=Chor des dritten Akts etwas langsamer, weil er sonst leicht der vielen auszusprechenden Worte halber undeutlich wird.

Da nun am Ende der Oper noch recht viel Feuer sichtbar war, so glaubte das Publikum eines in das andere rechnen zu müssen, und ein lautes Händeklatschen belohnte den feurigen Schluß.

Ueber:

„Deodata",

Singspiel von B. A. Weber.

(6. August 1811.)

Sonntag den 4. August zum ersten Male, Deodata, Schauspiel mit Gesang in vier Akten von Kotzebue, mit Musik von dem Königl. Preuß. Kapellmeister Bernhard Anselm Weber in Berlin.

In diesem Produkte hat Herr von Kotzebue ein würdiges Seitenstück zu seiner frühern Oper: „des Teufels Lustschloß" geliefert, in dem es wo möglich noch bunter drunter und drüber geht. In Deodata findet der Schaulustige jeder Klasse etwas für sich. — Gefahr ohne Zahl — mißlungene Rettungen — Wahnsinn — Edelmuth — Bärenhöhlen — Kerker — Kämpfe — Gift und Dolch — ꝛc. und am Ende noch zog den Verfasser ein unwiderstehliches Wahrheitsgefühl dazu, das Ganze in Feuer und Rauch aufgehen zu lassen, und so ahnungsvoll sein künftiges Schicksal anzudeuten.

Doch übergenug von dem Texte, gehen wir zu dem Erfreulichern, zu der Musik und der hiesigen Darstellung über.

Die Musik bezeichnet durchaus den vielerfahrenen, gewiegten Meister, der, nebst richtiger Deklamation und Ausdruck, alle Kunst einer effektvollen Instrumentation mit einer ausgezeichneten Kenntniß der Scene in sich vereinigt.

Die Charaktere seiner Personen sind vorzüglich wahr gehalten. Zum Beispiel stellt Ref. nur Alles auf, was der Narr zu singen hat, besonders sein erstes Liedchen: „wer da will blasen, was ihn nicht brennt, der ohne Noth in sein Unglück rennt," wo die originelle Begleitung einer Octavflöte ungemein glücklich gedacht ist.

Am meisten hat Ref. das kleine Duettchen angesprochen, mit dem die beiden Mädchen als Zigeunerinnen auftreten: „Aus dem fernen Morgenlande" ꝛc.; dies ist ungemein originell behandelt.

Von den größern Musik-Stücken hebt Ref. besonders das Lied des blinden Mannes mit einfallendem Marsche, und dann die Scene im Kerker im dritten Akte aus, wo der Gesang der Deodata, der sich in den leidenschaftlichsten Accenten zu Gott erhebt, im Contrast mit dem ruhig fortschreitenden Chöre in der Capelle von großer Wirkung ist.

Der Ouverture hat Ref. keinen Geschmack abgewinnen können. Sie besteht aus veralteten Formen, und in Allem, besonders aber in der Instrumentation, ist das Studium älterer Meister, vorzüglich Glucks, zu auffallend vorleuchtend. Ueberhaupt scheint der Grund, wenn diese Musik nicht allgemein wirkt, obwohl sie alle technische Kunstforderungen in hohem Grade befriedigt, wohl darin zu liegen, daß ihr, trotz aller oben berührten Vorzüge, doch der allerwirkendste fehlt — eine blühende Phantasie.

Der Musikstücke sind im Ganzen auch zu viel, und einige schleppen die Handlung unglaublich; z. B. in der Scene des dritten Akts, wo Rüdiger einschläft; dann das Lied, was Deodata im Kerker zu ihrem Theobald singt ꝛc.

Was die Darstellung selbst betrifft, so muß man gestehen, daß nichts gespart wurde, um das Stück von allen Seiten zu erheben. Fr. von Fischer gab die Deodata sehr gelungen, und einzelne Stellen, wie z. B. die Scene, wo Rüdiger einschläft, und sie sich seiner Schlüssel bemächtigt, — trefflich. Die einzige Scene zwischen Rüdiger, Theobald und ihr, wo sie Theobald ihre Liebe zum Schein aufkündigt,

schien Ref. etwas zu stark aufgetragen. An Rüdiger's Charakter ist nichts zu vergreifen, und nichts zu greifen, man kann also weiter nichts sagen, als daß ihn Herr Tochtermann mit gewohntem Fleiße gab. Eben so Herr Kürzinger den so durchaus edeln Theobald.

Der Narr ist der beste Charakter im Stücke und Herr Mittermayer faßte ihn sehr brav, er gab ihn launig, herzlich und nicht gemein, was bei solchen Rollen oft leicht verfehlt wird.

Die übrigen Personen des Stücks wandeln, kommen und gehen, und man kann weiter nichts von ihnen sagen als daß — sie da waren.

Vor allen verdienen Herr Crux und Quaglio den besten Dank des Publikums. Ersterer durch sein vortreffliches Arrangement (besonders der Kämpfer-Scene) und letzterer für seine herrliche Dekoration. Besonders war es eine große überwundene Schwierigkeit, eine so komplicirte Dekoration, wie die des Kerkers mit der Capelle, mittelst einer bloßen Verwandlung aufzustellen.

Mögen diese Beiden noch lange der Kunst und unserer Bühne leben, und in würdigen Zöglingen neu erblühen.

Das Orchester, unter Leitung des Herrn Concertmeisters Moralt, griff mit Feuer und Leben in einander, und Herr Kapellmeister Weber hätte gewiß einen hohen Genuß gehabt, seine Musik so vortragen zu hören, wozu Ref. aber leider noch voraussetzen muß, daß er manchen Chor gehört hätte.

Ideen zu einer musikalischen Topographie Deutschlands,

als Versuch eines Beitrages zur Zeitgeschichte der Kunst, und zunächst als ein Hülfsbuch für reisende Musikfreunde.

(4. September 1811.)

Plan nach Ländern und Städten. — Alphabetische Ordnung. — Am Ende Städteregister. — Postcharten. — Kunstzustand jedes

Landes überhaupt. — Gränzpunkte: Lübeck, Stettin, Berlin, Breslau, Prag, Brünn, Wien, Salzburg, Inspruck, Genf, Karlsruhe, Mainz, Kassel, Hannover, Hamburg.

Erste Lieferung: Deutschland — zweite: Dänemark, Schweden, Rußland — dritte: Italien und Frankreich.

Statt der Vorrede eine dialogisirte Scene, die den Plan und die Ursache der Entstehung des Werkchens entwickelt.

A. Anstalten zum Concerte. — Erlaubniß. Lokal. Kirchen und Säle. Art der Bekanntmachung. Subscription oder keine. Art derselben. Zeitungs-Annoncen. Zettel.

B. Concert selbst. Mitwirken der Direktion und Sänger. Instrumentalisten. Orchester, wie es beschaffen und besetzt. Wer am beliebtesten, was für Musikart, was für Instrumentisten am seltensten und liebsten gehört. Zeit des Anfangs, Dauer, Arrangement hinsichtlich der Musikstücke, der Zahl derselben u. s. w.

C. Finanzwesen. Beste Jahreszeit. Bester Tag in der Woche. Angabe der Theatertage, wenn ein Theater vorhanden, oder sonstige Zirkel. Unkosten. Gewöhnliche Einnahmen, gute, mittelmäßige. Freibillets. Notiz über Geldsorten, die an jedem Orte am besten gebraucht werden können. Concert-Bedienung. Preis. Zeit, die nothwendig, um ein Concert zu arrangiren.

D. Allgemeine Bemerkungen. Zustand der Musik im Allgemeinen und Bezeichnung der Liebhaberei daran. Vorzüglich sich interessirende Musikhäuser. Andere ausgezeichnete Häuser. Singschulen. Liebhaber- und stehende Concerte. Wo möglich, Verzeichniß der Künstler, die eine Reihe von Jahren rückwärts daselbst Concerte gegeben haben. Instrumentmacher. Orgeln. Musikhandlung. Oper. Geschichtlicher Abriß der Musik und dessen, was in den letzten Jahren dafür geleistet worden, so wie der daraus entspringende gegenwärtige Zustand derselben. Erscheinende Blätter und Journale, so wie welche theatralische und musikalische Tendenz sie haben. Ausgezeichnete Künstler und Dichter, die dort leben. Musikalische Bibliotheken.

Notizen über Basel (als Beispiel) zur musikalischen Topographie.

(Skizze.)

I. a. Die Erlaubniß zum Concert muß beim Stadtpräsidenten nachgesucht werden, wird aber nicht leicht abgeschlagen.

b. Zum Locale dient der öffentliche Concert=Saal, welcher von der Direktion (von welcher unten) jedem Künstler unentgeltlich überlassen wird.

c. Die Bekanntmachung geschieht durch das Avisblatt, wenn es die Zeit erlaubt — Zeitung wird in Basel keine herausgegeben — sonst läßt der Concertgeber einen besonderen Zettel drucken, mit der Anzeige der aufzuführenden Stücke.

d. Die Unkosten sind nicht groß; für das Materielle hat man sich mit Herrn Kachel abzufinden. Zum Orchester müssen die Liebhaber natürlich gebeten werden — die angestellten Musiker, welche erforderlich sind, erscheinen auch sehr oft, die mehreren wenigstens, unentgeltlich. — Hier hängt freilich alles von den Bekanntschaften ab, welche der Concertgeber hat; doch haben seit einigen Jahren welche Statt gehabt, die füglich in 3 Classen getheilt werden können. 1) Wenn es dem Concertgeber absolut um Geld und einige Thaler mehr zu thun ist, so kann durch Herumsendung der Subscription in den Häusern der Absatz der Billets befördert oder erbettelt werden. 2) Ein Künstler, welchem die Umstände nicht erlauben, lange im Gasthofe auf's Ungewisse zu zehren, wählt den Weg der Subscription, um zu erfahren, wie weit allenfalls seine Hoffnung gehen dürfe — und reist dann vielleicht ab, ohne ein Concert zu wagen. — Die 3. Art, welche aber zu den Ausnahmen gehört, ist blos für ehrenvoll bekannte Künstler, deren Besuch zuvor angekündet, oder für welche Musikfreunde gleich nach ihrer Ankunft — ohne Mitwirkung des Künstlers eine Subscription herumgehen lassen

— welche dann zu einer Art öffentlicher Empfehlung wird — daß solche aber nur für alte Bekannte Platz haben kann, versteht sich von selbst.

II. a. Das Concert oder eigentlich das Orchester steht seit 6 Jahren ganz unter der Leitung des Herrn Tollmann, dessen Eifer und uneigennützige Gefälligkeit jedem Künstler werth sein muß. Dermalen sind alle Partien besetzt — theils durch angestellte Musiker, theils durch Liebhaber. — Die Oboe fehlt. — Die Violinen, Violoncell, Horn, Flauto — sind wenigstens zu unserer Zufriedenheit besetzt. — Madame Hofmann war seit 6 Jahren als Sängerin engagirt.

b. Eine vorzügliche Vorliebe für ein Instrument kann man nicht bemerken — außer den Violinspielern von vorzüglicher Stärke, haben die minder bekannten Instrumente, das Violoncell, die Flauto und Horn, die wir seit einigen Jahren in schönem Vortrag zu hören das Glück hatten — sehr gefallen. Gute Sänger oder Sängerinnen — die bei uns rar sind, würden gewiß wohl aufgenommen werden. — Von Clavierspielern haben wir seit langem nichts Vorzügliches gehört. Der Saal ist auch diesem Instrument nicht günstig — und übrigens mangelt es an einem guten und zweckmäßigen Flügel.

c. Der Anfang ist gewöhnlich um sechs, Winter halb sechs Uhr.

d. Das Arrangement für das Orchester kann am füglichsten Herrn Tollmann überlassen werden; — für das Materielle sorgt Herr Kechel, welcher auch in dieser Qualität von der Concert-Direktion angestellt ist.

e. Sechs Musikstücke, mit Inbegriff der Simphonie, sind genug — zu Zeiten sind auch schon oft acht aufgeführt worden — es kommt hier alles auf das Individuelle der Künstler an.

III. a. Die beste Jahreszeit ist ohnstreitig der Winter, und besonders die letzte Hälfte im Oktober, weil dann noch

b. der Sonntag als der beste Tag gewählt werden kann, an welchem später die gewöhnlichen Concerte gegeben werden; sonst kann man den Mittwoch zu den bessern zählen.

c. Stehendes Theater haben wir keines, und wenn keine Truppe da ist, stehen auch die übrigen Tage frei. Gewöhnlich nimmt das Theater die Montage, Dienstage, Freitage. An den Donnerstagen wird meistens Ball gehalten, und Samstags ist die Concertprobe. Gesellschaften bringen öfter auch noch unvorhergesehene Hindernisse.

d. e. Die Einnahme ist sehr verschieden . . . Die besten mögen, denke ich, auf 200—250 Gulden steigen; es hat aber auch nur von 30—40 Gulden gegeben; 100 Gulden mögen so ziemlich in der Mitte stehen. Zu bemerken ist,

Preis. daß, nach altem Gebrauch, der Preis der Billets nicht höher als auf einen Gulden gesetzt werden darf.

f. Für eine Bedienung sorgt wie schon gesagt Herr Kechel,

Bedienung. und auf einem billigen Fuß. Mad. Stockeisen ist die gewöhnliche Cassirerin, außerdem braucht man noch 2 Billetabnehmer.

g. Im Winter könnte ein Concert in 2—3 Tagen zu Stande

Zeit. gebracht werden, besonders wenn ein Künstler schon mehr als genug bekannt, und allenfalls durch Correspondenz in etwas vorgearbeitet hat. Wenn man aber annimmt, daß ein solcher sich doch auch Connexionen in der Stadt verschaffen, sein Vorhaben so viel möglich bekannt wissen, und ein Urtheil als Empfehlung herumgeboten haben will, so wird derselbe immer eine Woche zu seinem Aufenthalt widmen müssen.

IV. a. Ueber den Zustand der Musik im Allgemeinen, wagt Schreiber dieses kein Urtheil ex professo — um so mehr, da er hierüber manche Klage und manchen Wunsch für das, so geschehen und gethan werden könnte, — auf dem Herzen

hat — mündlich hingegen steht er zu jeder Erläuterung bereit. — Liebhaberei ist Liebe, aber auch nur Liebhaberei, und darum wird auch so wenig geleistet, weil Sinn und Liebe zur Kunst im Allgemeinen fehlt.

b. Im Winter wird jeden Sonntag ein öffentliches Concert gegeben, seit bald 100 Jahren, und so mag es einigermaßen ein stehendes Concert heißen. Dies Concert beruht einzig auf einer jährlich herumgesandten Subscription, und da der Ertrag derselben ungewiß, oft kurz vor der Eröffnung der Concerte bekannt ist, so hindert dieses auch manche gute Einrichtung — und besonders sichere Engagements mit guten Musikern. Das ganze steht unter der Leitung einer Gesellschaft von 12 Musikfreunden, welche eine Concert-Direktion ausmachen. Sie besorgt die ganze Oekonomie des Concerts, stellt die bezahlten Musiker an — traktirt mit jenen, welche aus der Ferne verschrieben werden müssen — und ist die einzige Behörde, welche Verfügungen machen kann. — Sie hat aber für das Orchester einen eigenen Musik-Direktor, den sie bezahlt — dermalen Herr Tollmann — der allein das Orchester führt — und der Saal, Instrumente, Musikalien, Mobilien u. s. w. sind das Eigenthum der Direktion, nicht der Direktoren, — indem die Anstalt keine Privat-Speculation ist. — Die allfallsigen Vorschüsse der Einnahme werden dann in den folgenden Jahren zur Verbesserung angewandt, oder aufgespart, um, was auch schon geschehen, einen Deficit in der Casse zu decken. — Das Abonnement ist für 16 Concerte 5 franz. große Thaler — Frauenzimmer und durchreisende Fremde, welche von Abonnenten eingeführt werden, bezahlen nichts. — Das Abonnement steht ohne Ausnahme jedermann offen. — Seit einigen Jahren hat sich die Concert-Direktion in dem leidigen Fall befunden — zu Erhaltung der nöthigen Anzahl von Subscribenten, Bälle mit dem Concert zu verbinden — und giebt gegen eine

Subscriptions-Erhöhung von zwei Thalern 8 Bälle, die aber nicht an Concert-Tagen, sondern als ganz für sich bestehend gegeben werden, doch kann niemand auf die Bälle ohne Concert, sub 3, wohl aber umgekehrt, und ist traurig, daß man so oft, um auf die Herzen der Menschen zu wirken, ihre Füße mit in Anspruch nehmen muß. Die gesammten Unkosten mögen sich jährlich auf 3—4000 Gulden belaufen.

d. Instrumentenmacher Krämer. Immler. W. Kechel. resp. Geiger &c.

1812.

Ueber eine Sonate von Gottfried Weber.

(Dresden 11. Februar 1812.)
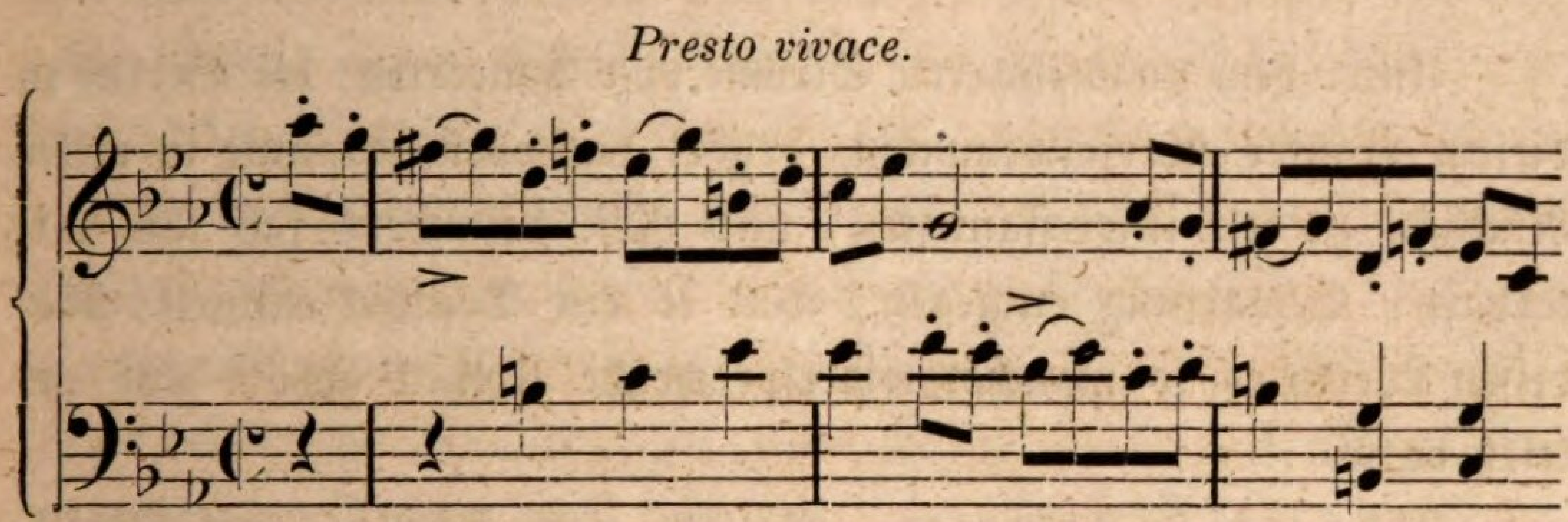
Sonata per Clavicembalo solo, comp. e ded — al suo amico Carlo Maria Bar. di Weber — da Goffredo Weber. Bonn, press. Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cent.)

Herr Gottfried Weber in Mannheim, der den Lesern dieser Zeitung schon als einsichtsvoller, gründlicher Theoretiker, aus mehreren gediegenen Aufsätzen bekannt ist, hat durch gegenwärtige Sonate einen erfreulichen Beweis seines praktischen Genius abgelegt. Sie zeichnet sich durch eine feste, gediegene Haltung aus, welche die zwei Stücke — das Adagio ist nur als Einleitungs-Satz in das Schluß-Allegro zu betrachten — trotz ihrem ganz verschiedenen Charakter, zu einem Ganzen abrundet.

Das erste Allegro (C dur $^3/_4$ Takt) fängt mit einer vollendeten musikalischen Meinung an, die durch das Entscheidende ihres Auftritts sogleich den durchgehaltenen Ton der Festigkeit, und der scharf bestimmten Abschnitte und Formen, ankündigt. Dieses scheint die vorherrschende Idee des Componisten gewesen zu sein, und ist vielleicht auch die Ursache einiger Härten, die Ref. im Anfange des zwei-

ten Theils aufgefallen sind, und die — wenn auch wahrscheinlich geflissentlich dahin gestellt, doch etwas zu grelle Pinselstriche bleiben. Schön aber, in immerwährend steigender Kraft, strebt dies Allegro aus dem E dur wieder zurück ins ursprüngliche C und Thema, das unvermuthet und erfreulich wieder eintritt. —

Bei weitem vorzüglicher jedoch ist das letzte Allegro, in C moll. Es athmet Feuer, Leben und Zartheit; ein lebendiges Regen und Bewegen herrscht vom Anfang bis zu Ende darin, und aus dem rasch daher blitzenden Thema



werden in Folge (zweiter Theil, Takt 13 bis 30 u. s. w.) die lieblichsten Figuren entwickelt. Nichts Fremdartiges stört hier den Eindruck, und in einem Gusse drängt es sich bald gewaltig, bald fließt es wieder ruhig dahin.

Außerordentlich festes, scharfes Spiel ist ein Haupterforderniß für den, der diese Sonate vortragen will. Sie ist gleichsam ein Quartett, das mit Rücksicht auf die Natur des Pianoforte gedacht wurde. Jede Note ist wesentlich, jede Mittelstimme verlangt ihr Recht. Gewöhnliche Klavier-Passagen sind gar nicht darin zu finden und nur durch den Geist, den er herauszuziehen weiß, kann der Spieler glänzen; aber dann gewiß auch seinen Zuhörern den Genuß einer, in unsern Tagen mit seltenem Fleiß, Klarheit und Geist geschriebenen Sonate verschaffen.

Ueber die Musik zu:

„Der Gang nach dem Eisenhammer“,

von B. A. Weber.

(10. April 1812.)

Concert zum Besten des Pensionsfonds für die Witwen der Mitglieder des Königl. Orchesters, den 5. April 1812 zu Berlin.

Unter dem unabsehbaren Strome von Concerten, die Berlin in diesem Winter überschwemmten, gehört das oben benannte in vieler Rücksicht zu den interessantesten, und Ref. besonders sah ihm mit lebhafter Erwartung entgegen, weil es ein Tonstück enthielt, über dessen Werth er so manches widersprechende Urtheil gehört und gelesen hatte.

Der Eisenhammer, Ballade von Schiller, mit Musikbegleitung von dem Königl. Preuß. Kapellmeister Herrn B. A. Weber, war es, der gegeben wurde. Die Frage, ob und wie ein solches Gedicht in Musik gesetzt werden dürfe, hat schon viele Federn in Bewegung gesetzt. Ref. geht hier, indem er versuchen wird, eine Auseinandersetzung und Darstellung der musikalischen Behandlung zu liefern, von der Ansicht des Componisten aus, der seine Töne als den Grund eines sich auf denselben erhebenden Gemäldes betrachtet, als den verstärkten dem Gefühle des Menschen näher gebrachten Ausdruck, den die Worte aussprechen, indem er in den Tönen lebt.

Daß von diesem Gesichtspunkte aus die Behandlung des Herrn Kapellmeisters Weber höchst gelungen zu nennen sei, ist keinem Zweifel unterworfen. Mit der weisen Sparsamkeit des vielerfahrnen, effektkundigen Meisters hat er in dieser Musik, wo die Empfindungen des Kräftigen und Starken stets die vorherrschenden sind, doch höchst vortrefflich immer noch etwas zu Steigerung seiner Kräfte zurückbehalten, und gewisse Tonarten vermieden. Wahl, mächtig einher=

schreitender Rhythmus, und vorzüglich schön berechnete Eintritte der Musik zur Deklamation, bezeichnen, wie viel Herr Kapellmeister Weber durch sein Talent und Erfahrung zu leisten im Stande ist.

Die Einleitung (C moll) ist unruhig, leidenschaftlich und aufbrausend; man hört in ihr gleichsam das schadenfrohe Zuflüstern des Jägers und das kräftige Auflodern des Grafen.

Nach einem Halbschlusse in G zeigt der Componist uns zum ersten Male, wie im Spiegel der Zukunft, den Eisenhammer (Es dur) durch einen gewaltigen Rhythmus, den die Hörner und Fagotts fest und stark einhertreten lassen, wo nach dreizehn Takten wieder die erste schnelle Figur C moll eintritt, und sich in Massen fortbewegt, bis endlich Oboe solo in C dur erscheint, und mit herzlichen, auf den ewigen Sturm und Drang wohlthätigen, Accenten zu den Worten führt: „Ein frommer Knapp war Fridolin" — die der Componist ohne Musik sprechen läßt, bis zu dem Verse: „Ihr klares Auge mit Vergnügen hing an den wohlgestalten Zügen" ꝛc. Hier faßt die Oboe ihren Gesang wieder auf, und wird nach zwölf Takten von der ersten Figur C moll unterbrochen: „Darob entflammt in Roberts Brust, des Jägers, gift'ger Groll ꝛc." Von großer Wirkung ist nach den Worten des Grafen: „Was red'st Du mir, Gesell," das auf die vorhergehende Halb-Cadenz in G erfolgende Des unisono mit Violinen. Nun unterbricht die Musik in immer kürzeren Absätzen die Reden, begleitet vortrefflich mit dem wiederkehrenden Anfangssatze, in D moll, schadenfroh murmelnd, des Jägers Wuth: „nun ja ich spreche von dem Blonden ꝛc." bis nach den Versen:

„Die gute Gräfin sanft und weich,
Aus Mitleid wohl verbarg sie's Euch,
Mich reuet jetzt, daß mir's entfahren,
Denn, Herr, was habt Ihr zu befahren!"

die mit klagendem, heuchelndem Clarinettsolo begleitet sind, — auf einmal der gräßliche Gedanke mit dem Eisenhammer die Seele des Grafen durchblitzt, und die Musik mit der schon in der Einleitung

angedeuteten Phrase hervorbricht (Es dur). Ref. hält dies für eine der schönsten und wahrgedachtesten Stellen — die Musik malt nun ununterbrochen fort, und die Worte liefern die Deutung, z. B. „Der Funke sprüht, die Bälge blasen, als gält' es, Berge zu verglasen" ꝛc. Nur wie Fridolin sagt: — „es soll geschehn," schweigt das Orchester, unterbricht nur kurz (in As dur Clarinett-Solo) die Rede, und schließt sich in haltenden Noten wieder an bei — „Und froh der viel willkommnen Pflicht." — Sehr überlegt bereitet nun der Componist schon den folgenden Kirchengesang durch choralmäßige Begleitung der Violinen zum Dialoge vor. Der Zuhörer fühlt sich mit an die geweihte Stätte gezogen, und lieblich erfreut ihn der Eintritt des Sanctus (in dem heiligen, noch nicht da gewesenen, E dur) von vier Singstimmen ohne Begleitung gesungen. Keiner wird dadurch sich gestört fühlen, es gehört zum Bilde, das Dichter und Musiker dem Gemüthe vorzaubern wollen, und fragt nicht nach den Vernünftlern, die alle Wirkungen nur dann genießen zu können glauben, wenn sie sie anatomirt und als Geripp vor ihrem kalten Verstande stehen sehen. —

„Drauf, als der Priester fromm sich neigt"

ergreift die Violine wieder ihre haltende Begleitung ꝛc. bis zu dem Amen, wo die Singstimmen schließen. Ohne Musik geht es dann bis zu den Worten: „Zwölf Paternoster noch im Stillen." — Nun führt die Musik wieder die Schrecken des Eisenhammers vor uns.

Fridolin vernimmt die räthselhafte Antwort, überbringt sie seinem Herrn, und entschuldigt sein Zögern:

„Die Messe, Herr, befahl sie mir
Zu hören, gern gehorcht ich ihr ꝛc."

wozu die Violinen wieder (in F dur) an das vorige Kirchliche erinnern. In Des mit einem Rinforzando treten nun die Violinen ein, und schildern das Staunen und Schaudern über die That des Grafen, bis bei den Worten: „Nun ruft der Graf und steht vernichtet, Gott selbst im Himmel hat gerichtet," B mit

dem Septimen=Accord, und zum ersten Male die Pauken Fortissimo einfallen.

Dieser Eintritt ist von der höchsten Wirkung. Schaaren von Componisten hätten ihre Liebe zu den Pauken nicht so lange an sich halten können, besonders da im Gedichte so viel Stoff da war, sie zu benutzen; schon der Eisenhammer selbst, wie den ohne Pauken malen? dann die mancherlei Schauder ꝛc., aber diese heroische Entsagung um eines großen Effekts willen ist das, was den wahrhaft ausgezeichneten Componisten charakterisirt.

Das Publikum ist ergriffen, zerschmettert von diesem Donner Gottes, der aber nur darum wirkt, weil er vorher zu nichts Profanerem gebraucht wurde, und nun, nach zwei Takten, in denen dieser Donner leise verhallt, Es dur, tritt die Flöte, Solo in C dur, in ihren höchsten Regionen ein, und verbreitet eine Klarheit und Lieblichkeit, die ganz das göttliche Gefühl einer verhinderten Missethat und der geretteten Unschuld erweckt. Der Graf bringt Fridolin der Gräfin ꝛc., und nach den Worten:

„Dies Kind, kein Engel ist so rein,
Laßt's Eurer Huld empfohlen sein;
Wenn schlimm wir auch berathen waren,
Mit dem ist Gott und seine Schaaren" —

bricht der vollendete Jubel in C dur mit Trompeten und Pauken vereint los, in großen erhebenden Massen schließt das Ganze, und gewiß wird kein Zuhörer, ohne auf's Innigste ergriffen zu sein, und mit dem lebhaftesten Danke für den herrlichen Genuß, den ihm der geistreiche Componist bereitete, den Saal verlassen.

Die außerordentliche Wirkung dieses Schlusses liegt darin vorzüglich, daß erstens vorher, trotz mancher lieblichen Melodie, doch immer in denselben etwas Leidenschaftliches, Unruhiges lag, und nun jetzt vollendete Klarheit auch in der Tonart erscheint, da der Componist sich wohl hütete, das C dur mehr zu berühren; und zweitens erscheinen hier zum ersten Male Trompeten und Pauken in ihrer eigentlichen Pracht, da vorher die Trompeten nur mit vier Hörnern vereint sich mit diesen so mischten und so behandelt waren, daß der Zu=

hörer nicht an die gewöhnlichen Trompeten-Effekte erinnert wurde, bis der vollendete Jubel es erlaubte.

Diese Arbeit wird ein bleibendes Denkmal des Genius des Herrn Capellmeister Weber sein. Gediegen und gedacht wird es überall seine Wirkung thun, und sich über kleinliche Ansichten erheben.

Vergönnt sei es mir nun auch, ein Wort über die vollendete Deklamation des Herrn General-Direktors Iffland zu sagen. Wie wohlthuend ist es, einen Deklamator zu hören, der ein so hohes Leben in seine Deklamation zu bringen weiß, und dabei so höchst richtig die feine Grenz-Linie, die zwischen dieser und dem Theatralischen liegt, zu beobachten weiß. Möchten sich so viele Deklamationssüchtige an diesem herrlichen Vorbilde belehren, das mächtig und besonnen auf das Publikum wirkt.

Nächst diesem wurde vorher gegeben die Ouvertüre aus Tigranes von Righini und die Trauer-Cantate auf Haydn's Tod von Cherubini. Mad. Müller und Mad. Schmidt sangen ein Duett aus Sargino mit gewohnter Vollkommenheit. Herr Schwarz blies ein Fagott-Adagio und Rondo von Winter mit schönem vollen Tone, und der Liebling des Berliner Publikums, Herr Möser, entzückte heute, wie immer, in einem Violin-Concerte von Kreuzer alle Freunde eines genialen, freien Spiels, welches ihm rein eigenthümlich ist.

Das Königl. Orchester exekutirte Alles mit Kraft und Präcision, und mit Freuden ergreift Ref. diese Gelegenheit, sämmtlichen Mitgliedern desselben für ihre große Bereitwilligkeit und Liebe, mit der sie ihn und Herrn Heinrich Bärmann in zwei Concerten unterstützten, öffentlich seinen besten Dank darzubringen.

Ueber:

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte,

gedichtet und in Musik gesetzt von

G. W. Fink.

(Berlin 13. April 1812.)

Eine freundliche Erscheinung in unserer, an wahren Liederdichtern und wahren Liedercomponisten nicht eben reichen Zeit. Herr Fink hat durch seine herrlichen Volkslieder, seine häuslichen Andachten u. s. w. schon bewährt, daß in ihm ein Genius lebe, der beide Talente in vorzüglichem Maße vereint, und dadurch zu Ansprüchen und Forderungen an ihn berechtigt, von denen Rec. innig wünscht, daß er ihnen recht oft einen Tribut, wie in vorliegenden Liedern abtragen möge.

Ein tieffühlendes inneres Leben herrscht in dieser Sammlung; die Empfindungen des Herzlichen und Gemüthlichen sind aber darin vorherrschend. Das einzige Nr. 4: „Gottes Engel" schreitet prächtiger einher. Text und Musik verschwistern sich zum herrlichsten Verein. Die Forderungen des Liedes sind im hohen Grade erfüllt. In jedem Vers fällt derselbe Ausdruck auf dieselben Stellen; und dadurch entstand die Möglichkeit mit einer Melodie das Lied von 4—5 Strophen zu umfassen, ohne weder der Deklamation noch dem Ausdrucke zu nahe zu treten. — Wir gehen die 6 Nummern kurz durch.

1) Glück der Sehnsucht C dur. Die Sehnsucht einer schuldlosen reinen Seele, die Rec. nicht besser zu bezeichnen weiß, als wenn er die letzten Worte aushebt:

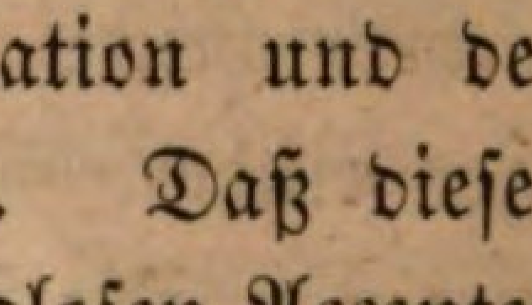
„Noch scheut ich die Lüfte und weiß doch was,
Bin glücklich — doch werden die Augen mir naß!"

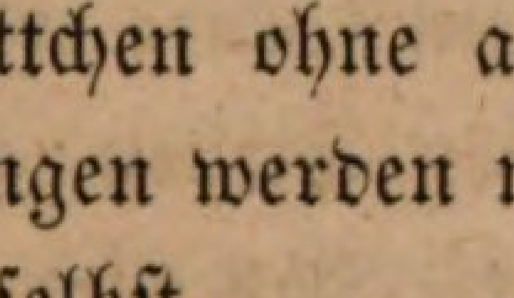
Die Verlängerung des Rhythmus Takt 7—8 ist von lieblicher Wirkung. Der Verf. schreitet überhaupt manchmal aus den gewöhnlichen Formen des eingepreßten 4—8taktigen Zuschnittes heraus, aber nur da, wo es von entschiedener, eigner Wirkung ist, und

folglich auch um so besonnener geschehen muß und kann! — 2) „Die Täubchen der Liebe" ist sehr artig, scheint aber Rec. am wenigsten von Bedeutung. — 3) „Die Treue", vierstimmig ohne Clavierbegleitung, oder einstimmig mit Begleitung zu singen. Die Musik spricht ganz den ruhigen Charakter eines treuen, empfindungsvollen Herzens aus. Auch die Wahl der Tonart, As dur, ist diesem angemessen. — 4) „Gottes Engel", E dur, im Tone des väterlichen, aber noch kräftigen Greises, auch blos für eine Männerstimme von Wirkung. Der Text spricht das reine, hohe Gefühl für den Unendlichen in einer festen, seelenvollen Sprache aus. Die Musik ist würdig und angemessen, doch scheint sie Rec. weniger ausgezeichnet als der Text.

Der Schluß liegt für eine Baßstimme etwas hoch, da er sanft vorgetragen werden soll. — 5) „Die Liebenden", Duettino, G dur, hält Rec. für das gelungenste dieser Sammlung. Es scheint unmöglich, etwas Naiveres und einfacher Rührendes zu schreiben, als was diese herzlichen Worte und Töne enthalten. Die schon oben berührte neue Benutzung der musikalischen Deklamation und des rhythmischen Zuschneidens wirkt hier vorherrschend. Daß dieses Duettchen ohne alle Prätention in eben diesen schuldlosen Accenten gesungen werden muß, in welchen es geschrieben ist, versteht sich wohl von selbst.

6) „Abschied vom Liebchen", B dur, nähert sich am meisten der gewöhnlichen Liederform im Ton und Ausdruck, und trägt weniger das Gepräge der Eigenthümlichkeit, wie die vorigen, obwohl es darum dennoch ein schönes Lied bleibt.

Schließlich muß Rec. noch einige Kleinigkeiten bemerken, die dem Herrn Verfasser beweisen sollen, wie aufmerksam er alles ergreift, was von ihm kömmt. Es sind nämlich gewisse Wendungen und harmonische Querstände gemeint, die vielleicht manchem strengen Kritiker auffallen könnten, z. B. Nr. 1. Takt 17 

statt  Takt 27 ebenso.

Rec. hätte dies für einen Druckfehler gehalten, wenn er nicht gefunden, daß der Comp. öfters so schreibt, z. B. Takt 24 in demselben Liede; Lied 6, Takt 5, die letzten beiden 4tel ꝛc., wo sie aber immer richtig aufgelöst sind. Sollte Herr F., der gewiß nichts ohne Ursache schreibt, seine eignen Ansichten darüber haben?

Der Druck ist correct und deutlich, der Preis mäßig; und somit giebt es denn auch keinen äußern Umstand, der verhindern könnte, daß diese Lieder Lieblinge des Publikums würden, und auf allen Clavieren ihren festen Platz einnähmen.

Ueber:

„Don Tacagno“,

Oper von Drieberg.

(Berlin 24. April 1812.)

Don Tacagno. Komische Oper in zwei Akten vom Dr. Koreff in Paris, mit Musik von Drieberg, erschien den 15. April 1812 zum ersten Male auf der Königl. Bühne zu Berlin.

Man kann jedem Componisten Glück wünschen, dessen erster theatralischer Versuch so ausfällt als dieser, und der sich einer eben so aufmunternden Theilnahme des Publikums zu erfreuen hat.

Dichter und Componist (besonders letzterer) hatten die beste italienische komische Oper zu ihrem Vorbilde gewählt. Das Sujet erhebt sich in Sprache und Versen weit über das gewöhnliche Opern-Fabrik-Wesen; der Dialog ist mitunter voll lebendigen Witzes und die Handlung anziehend, ausgenommen die Tollhausscene am Schlusse des ersten Aktes, die unangenehm auf das Gemüth wirkt.

Doch ist dieser Gegenstand leider schon öfter auf die Bühne gebracht worden, und soll der Oper im Ganzen hier keinen Nachtheil bringen.

Ref. wendet sich zur Musik, und giebt seine Ansicht darüber mit der Unbefangenheit und Offenheit, die ein geistreicher Mann,

wie Herr von Drieberg, zu fordern berechtigt ist, und die ihm willkommener, als übel angebrachtes Lob sein muß.

Herr von Drieberg hat sich erst seit 5—6 Jahren der Composition ganz gewidmet, und in diesem Zeitraume wirklich ungemein viel geleistet. Seine Musik hat durchaus ein bestimmtes Colorit und Haltung: die Melodien sind bezeichnend und fließend, und sehr einfach ist Alles modulirt, bis der Stoff ihm die wahre Veranlassung giebt, reicher mit Harmonie-Wendungen auszustatten, wie im Finale des ersten Aktes.

Die Ouvertüre ist ein schönes Ganze, dessen Feuer am Schlusse recht zusammengedrängt wirkt. Sie ist im leichtern Stile gehalten, führt aber doch nicht ganz den Zuhörer in das Folgende ein, was die Introduktion, Terzett, sehr lebendig thut, in der sich gleich der Geist ausspricht, der durch die ganze Oper hindurch lebt. Das Duett Nr. 4 zwischen Blanka und Salpeter ist sehr theatralisch, und mußte der allgemeinen Beifallsstimme zufolge wiederholt werden.

Das Finale des ersten Aktes ist ohnstreitig das Gelungenste in der Oper. Herr von Drieberg hat hier bewiesen, daß sich die komische Oper eine erfreuliche Acquisition an ihm zu versprechen habe. Es ist gut geführt und gesteigert, die Instrumentation glücklich gespart, und die Charaktere gut herausgehoben.

Nächst diesem sind ein Quartett und Quintett im zweiten Akte, und das eine Duett zwischen Salpeter und Fültrin, welches voll ächt komischer Laune ist, auszeichnenswerth.

Ref. geht nun nicht weiter ins Detail, weil er hofft, daß diese Oper auf mehreren Bühnen Deutschlands erscheinen wird, und er seinem Zwecke, auf sie als ein jedem Theater brauchbares, dankbares Werk aufmerksam zu machen, genügt zu haben glaubt. Einige Bemerkungen seien Ref. noch erlaubt.

Die Ensembles sind das Vorzüglichere, die Arien beinahe durchaus matter, und nicht von so abwechselndem Colorit als nöthig ist. Besonders scheint eine große Vorliebe für die ungeraden Taktarten zu herrschen, und auch in der Wahl der Melodien hätte etwas mehr Sorgfalt sein können.

Ref. bezieht dies hauptsächlich auf die halbernsten Arien, z. B. des Bannau, der ersten der Blanka; hier möchte von dem Parlanten etwas mehr abzuweichen sein (auch in der Instrumentation) und auch verdoppelte Aufmerksamkeit der richtigen Deklamation zugewendet werden.

Herr von Drieberg, der uns gewiß noch mit mehreren Opern beschenken wird, möge diese paar Worte so gut aufnehmen, als sie gut gemeint sind.

Die Darstellung geschah mit Liebe und Fleiß. Mad. Eunicke, Herr Wurm und Herr Rebenstein (ein als Schauspieler und Sänger auszeichnenswerther Künstler, der in wenigen Tagen eine Kunstreise über Mannheim, Darmstadt, Frankfurt rc. unternehmen wird) erhoben vorzüglich durch ihr Spiel das Ganze, und das Orchester griff unter der einsichtsvollen Leitung des Kapellmeisters Weber mit gewohnter Präcision in einander.

Vorwort zu:

J. G. W. Schneider's Trio für 3 Claviere.

(27. August 1812.)

J. G. W. Schneider ist, wie alle Menschen, die ein Höheres in der Kunst ahnden, als den gewöhnlichen Zweck blos angenehm zu unterhalten, häufig und besonders von den ihn zunächst Umgebenden verkannt worden. Die Wenigen, die das wahrhaft Geniale in seinen Arbeiten herauszufühlen vermochten, waren enthusiastisch für ihn eingenommen und die kalten blos nach einmal hergebrachten Formen Aburtheilenden, ließen sich durch manches Dunkele, vielleicht sogar Verworrene in seinen Arbeiten, durch das noch unausgesprochene Streben des sich neuen Weg bahnenden Talents, bestimmen, bloßes Haschen nach Neuheit und planloses Spiel in Schneiders Schöpfungen zu finden.

Nur lange Erfahrungen leiten auf jene Klarheit, die im Stande ist, neuen Ansichten und Ideen auch eine Form zu verleihen, die

deutlich sich vor den Zuhörer stellt, und in keiner Kunst ist es wohl schwerer, ein recht vollendet abgerundetes Ganze mit Mannichfaltigkeit und doch befriedigender Freiheit zu erzeugen, als in der Musik. Das Schicksal versagte Schneider in jeder Hinsicht jene günstigen Umgebungen und Verhältnisse, die anfeuernd und zugleich ungestört genug den Geist zur Reife kommen lassen.

Vor allem war seine Gesundheit in einem so bedauernswürdigen Zustande, daß er höchst selten frei und ungeängstet von körperlichen Leiden, seiner Phantasie Raum geben konnte. Ein langsames Abzehren endete sein Leben. Vorliegendes Trio war seine letzte Arbeit, die er wenige Tage vor seinem Tode vollendete, und im wahrhaften Todeskampfe und dem nur noch schnell zuweilen aufblitzenden Kunstfeuer ward sie geschrieben, und deutlich ist dies an derselben zu bemerken. Ref., der durch Zufall Gelegenheit hatte, näher mit Schneiders Arbeiten vertraut zu werden, und manches Urtheil über sein ausübendes Talent von urtheilsfähigen Männern hörte, glaubte aus obenerwähnten Gründen, den Spielern und Beurtheilern dieses Trio's die geschichtliche Notiz ihrer Entstehung nicht verhehlen zu dürfen, um dadurch einen richtigeren Gesichtspunkt zu Beurtheilung desselben aufzustellen, und mancher schiefen Ansicht zuvorzukommen. Der Kunstrichter und das Publikum haben zwar nicht nöthig, sich nach der Entstehung eines Kunstwerkes zu erkundigen, sondern dasselbe soll sich selbst rein aussprechen, wo es denn darauf ankömmt, durch einen kleinen Fingerzeig etwas zur Rechtfertigung eines talentvollen Künstlers beizutragen, und wo es wie hier so interessant ist, dem l e t z t e n Auflodern desselben Schritt vor Schritt zu folgen, wird die Kritik Rücksicht nehmen, und der Psychologe Stoff für sich finden. Es wäre hier nicht an seiner Stelle, eine Beurtheilung des Trio's niederzulegen, Ref. begnügt sich bloß zu bemerken, daß Schneider selbst die Menuett für das Gelungenste hält, nächst diesem das erste Allegro, welches bis auf den Schluß in einem schönen Guße fortgeht. Das letzte Allegro entstand ganz stückweise und Schneider änderte sehr viel und oft daran, es kostete ihm auch viele Anstrengung und sein Körper vermochte nicht mehr anhaltendes Denken zu er=

tragen. Es ist daher am meisten Stückwerk und nur einzelne lichte Stellen durchfliegen es.

Möchten alle Leser dieses, gegenwärtiges Trio als die letzten Anstrengungen eines genialen Menschen ansehen, der leider der Welt zu früh entrissen wurde, als daß sein noch etwas zu wenig unter die Obhut einer ruhigen Anschauung gebrachtes Genie, mit jener Klarheit und unentstellt sich hätte aussprechen können, wodurch die Werke der Meister sich als solche bewähren.

Ueber:

„Der Trompeter“.

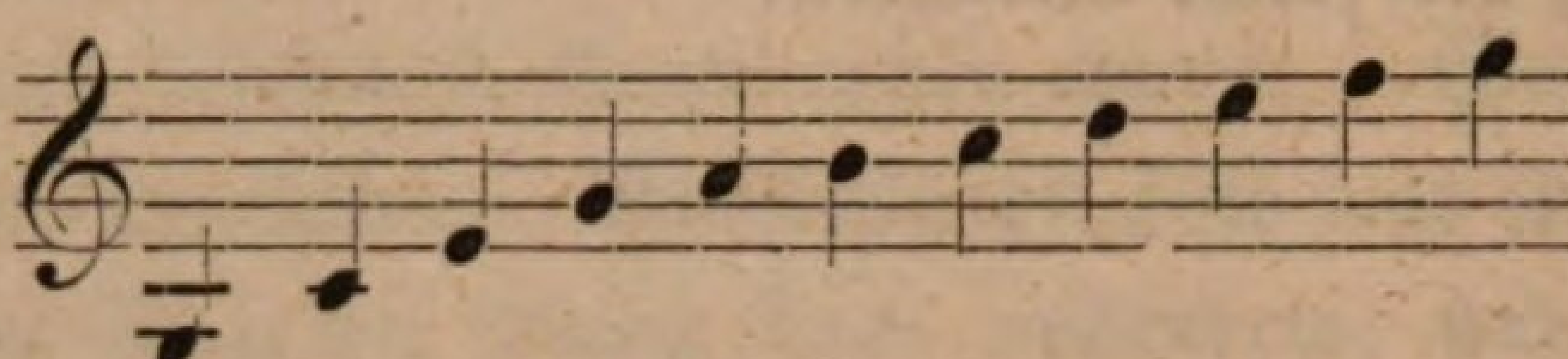
Neue Maschine des Mechanikers Friedrich Kaufmann in Dresden.

(Gotha 12. September 1812.)

Herr Kaufmann in Dresden ist als Erfinder des Harmonichords, mit dem er verflossenes Jahr eine Reise durch einen Theil Deutschlands machte, rühmlichst aufgetreten. Seine neueren Schöpfungen sind aber so ausgezeichnet, und besonders für den Akustiker merkwürdig, daß sie verdienen, der Welt so viel als möglich bekannt zu werden. Der Mechanikus Mälzel in Wien ist bekanntlich der erste Erfinder der Vorrichtung, welche die natürliche embouchure des Menschen an der Trompete nachahmt. Er bereicherte dadurch die Orgel und andere ähnliche Werke bedeutend, die sich bis dahin nur mit Pfeifen-Registern, die der Trompete Ton ähnelten, behelfen mußten. Später vervollkommnete er seine Erfindung so weit, daß er durch diese künstliche embouchure auch auf einer Trompete, wie ein Bläser, mehrere Töne zu erzeugen wußte, da er früher zu jedem Ton eine Trompete nöthig hatte.

Auf diesem Wege ist nun Herr Kaufmann weiter geschritten, und hat einen künstlichen Trompeter verfertigt, der die Mälzel'schen in jeder Hinsicht weit übertrifft.

Referent hatte während seines Aufenthaltes in Dresden Gelegenheit, diese Maschine noch unvollendet auf dem Schraubstocke zu sehen und zu hören. Sie war aller Bekleidung beraubt und jede Täuschung durch verborgene Mittel mußte daher wegfallen. Die höchst einfache, compendiöse Maschine blies auf einer ihr angesetzten Trompete (welche Referent mehrere Male wechselte, um Vergleiche zu machen) mit vollkommen schönem, gleichem Ton, und fertigem Zungenschlag die Töne



in verschiedenen Aufzügen, Fanfaren ꝛc.

Schon hierbei sind die Töne a und h nebst den Clarino=Tönen merkwürdig, und bei Mälzel nicht zu finden. Aber noch interessanter und an das Unbegreifliche grenzend, ist das Hervorbringen von Doppeltönen in der gleichsten Stärke und Reinheit. Referent war sehr überrascht, als er nach einigen einstimmigen Sätzen, auf einmal ein paar muntere Stückchen in Octaven, Terzen, Quinten, und einen sehr schönen Doppeltriller auf $\frac{F}{D}$ zu hören bekam.

Nach akustischen Erfahrungen ist freilich die Gewißheit des Mitklingens der zu gewissen Akkorden gehörigen Töne bekannt, und einzelne Versuche auf Horn und Flöte wurden schon von ausübenden Künstlern unternommen, aber nur als sehr unsicher in der Ausführung und als Künsteleien betrachtet; es ist daher höchst merkwürdig für die Theorie der Tonerzeugung, daß ein Instrument dasselbe mit eben der Vollendung wie zwei Trompeten hervorbringen kann. Was einer Maschine möglich wurde, sollte wohl dem Vorbilde, dem natürlichen Ansatze, auch nicht unmöglich sein. Die Töne a, h konnten bisher nur vermöge des bekannten Stopfens mit der Hand geblasen werden, und waren aus der Reihe der brauchbaren Töne ganz verbannt, weil sie sowohl schwer zu blasen, als auch zu ungleich und abstehend im Ton von den sogenannten natürlichen Tönen waren. Hier stehen sie aber alle im schönsten Verhältniß, in gleicher

Kraft, und zwar ohne ein anderes Hilfsmittel als das des Mundstücks. Wenn auch die Doppeltöne für den gewöhnlichen Gebrauch unausführbar wären, welche Bereicherung wüchse uns nicht schon durch jene Töne zu. Wie viel effectvoller und zweckmäßiger könnte künftig die Trompete benutzt werden.

Sonderbar ist, daß Herr Kaufmann trotz aller angewandten Mühe bis jetzt noch keine Sexte zugleich erzwingen konnte, da er doch sogar Secunden, groß und klein, Terzen, Quarten, Quinten und Octaven hat. Herr Kaufmann ist der Vollendung des Aeußern nahe (ein Trompeter in spanischer Tracht, in dessen Kopfe auch eine Uhr angebracht wird, vermöge welcher man es bestimmen kann, zu welcher Stunde er von selbst blasen soll) und wird dann hoffentlich mit diesem interessanten Kunstwerke, das auf jeden Fall Stoff zu vielen neuen Ansichten und Versuchen darbietet, eine Reise unternehmen.

Nächst diesem ist bei Herrn Kaufmann noch zu finden:

1) Ein Trompetenwerk mit Uhr von 24 Trompeten und 2 Pauken, welches mehrere Stücke spielt. Hier hat zwar jede Trompete nur einen Ton, die Zahl derselben erzeugt aber doch Mannichfaltigkeit und Referent fand daran besonders auszeichnungswerth, daß es die Abwechslungen des piano und forte besitzt. Bei dem Paukenwirbel wird das Crescendo durch vier auf besondere Art gefertigte Klöppel hervorgebracht — wo auch zugleich das Unangenehme des unwillkürlich doppelten Anschlags derselben bei Mälzel — vermieden wird. Das Gehäuse von Mahagoni und Bronce, wo die Trompeten selbst eine natürliche Trophäe bilden, ist geschmackvoll und zweckmäßig. Diese Maschine ist im Ganzen den Mälzel'schen Trompetenwerken nachgebildet, doch vervollkommnet, namentlich des piano und forte wegen.

2) Eine Maschine eigner Erfindung mit Uhr, spielt auf Fortepiano (nicht wie bei gewöhnlichen Spiel-Uhren auf Harfe), Flöte und Flageolet, mehrere Ouvertüren, Concerte, Arien 2c. Ganz neu bei Spiel-Uhren ist hier der wirklich natürliche Anschlag des Fortepiano durch Hämmer, so wie der bei demselben übliche Gebrauch der

einzelnen Dämpfer oder Züge, welche, so wie es der Vortrag verlangt, von der Walze selbst gehoben werden. Da übrigens auch durch willkürlichen schwächeren und stärkeren Anschlag der Hämmer selbst, piano, crescendo, decrescendo, fz. ꝛc. hervorgebracht wird, und die Flöte ebenfalls sich durch crescendo und decrescendo und zwar in aushaltenden Tönen auszeichnet, so ist natürlich, daß dadurch weit mehr Geist und Leben in die Musik gebracht werden kann, als bis jetzt bei dergleichen Maschinen der Fall war. Ein Büreau von Mahagoni mit einem Marmorsäulentempel, in dessen Kuppel sich eine Uhr befindet, umschließt das Ganze.

Außerdem hat Herr Kaufmann seit seiner letzten Reise wieder ein großes Harmonichord gebaut, welches stärker und voller im Ton, in der Höhe weniger spitzig ist, auch geschwinderen Anspruch und daraus entspringende größere Deutlichkeit vor dem Ersten voraus hat. Die beiden Spiel-Uhren sind von der Erfindung des Vaters J. G. Kaufmann. Das Harmonichord ist durch gemeinschaftlichen Fleiß entstanden, der Trompeter aber alleinige Schöpfung des Sohnes Friedrich Kaufmann. Möge dieser thätige, genievolle, junge Mann die Unterstützung und Aufmunterung finden, die seines rühmlichen Strebens würdig sind.

Ueber die von Anton Dreyßig gestiftete Sing-Akademie zu Dresden.

(Dresden 27. September 1812.)

Des musikalisch Neuen giebt es wenig bei uns, fremde Künstler finden hier so wenig ihre Rechnung, daß sie stets seltener werden und uns wohl endlich ganz aufgeben mögen. Zur Freude aller wahren Verehrer der Kunst, gedeiht eine Musikanstalt täglich mehr, die die schönste Ausbeute für die Folge verspricht und deren sich außer Berlin wohl wenige Städte zu rühmen haben mögen, ich meine des Hoforganisten Dreyßigs errichtete Singakademie. Der zunehmende Verfall der Gesang- und vorzüglich Chor-Musik, und

das Beispiel jener herrlichen Anstalt in Berlin, bestimmte Dreyßig zu dem Entschluß, eine Singanstalt zu gründen, in welcher ausschließlich Kirchenmusik betrieben werden sollte. Die klassischen Meisterwerke Händel's, Mozart's, Haydn's ꝛc. waren für uns neu und nie gehört. In der katholischen Hofkirche darf nach einem königl. Befehl blos Musik aufgeführt werden, die in Dresden, oder von in Dresden angestellten Kapell- und Musik-Meistern geschrieben ist. Die übrigen protestantischen Kirchen geben wenig oder gar keine Musik und eine reiche Ausbeute stand uns bevor. Dieses sowohl, als auch nothwendige Berücksichtigung mancher Verhältnisse bestimmten Dreyßig, sich vor der Hand bloß auf den Kirchenstyl zu beschränken. Mit 8 oder 7 Personen begann er im März 1807 seine Uebungen. Nach und nach, sehr langsam, wuchs die Zahl der Theilnehmenden, eine ungeheure Menge von Vorurtheilen erhoben sich dagegen und war zu bekämpfen.

In dem, hier mehr als an irgend einem andern Orte, bemerkbaren scharfen Abschnitt der Stände, vorzüglich aber die Vorliebe für alles Fremde und besonders Italienische, waren die Haupthindernisse des schnellen Gedeihens. Uneingedenk, daß zwei der größten Sängerinnen Mara und Häser Deutsche sind, hält es gewiß der größte Theil des Dresdner Publikums für unmöglich, daß ein Deutscher singen — noch weniger Singunterricht geben kann. 1809 konnte die Gesellschaft schon einen kleinen Saal miethen, und endlich gelang es der eisernen Beharrlichkeit des Unternehmers, es so weit zu bringen, daß im verflossenen Jahre der große Post-Saal gemiethet wurde, und daß jetzt das Sing-Personal aus 16 Sopran-, 12 Alt-, 11 Tenor- und 12 Baßstimmen besteht. Alle Donnerstag, Abends um 6 Uhr, versammelt man sich, und die Akademie dauert gewöhnlich bis 8 Uhr. Außerdem ist noch der Montag um 5 Uhr dazu bestimmt, lernbegierige Ungeübte in Herrn Dreyßigs Wohnung zu unterrichten, und das den Donnerstag Vorzunehmende mit ihnen durchzugehen. Die Solo-Parthien werden von dem Direktor an die dazu Fähigen abwechselnd vertheilt. Zu Bestreitung der Unkosten, der Beleuchtung, Heizung, Musikalien ꝛc. giebt jedes Mitglied den geringen

Beitrag von 8 Thlrn. jährlich. Es ergiebt sich hieraus von selbst, daß kaum die Kosten gedeckt sind, und der Gründer der Anstalt bis jetzt noch nicht den geringsten Nutzen gezogen, noch zu erwarten hat. Dieser rühmliche, ausdauernde, durch keine kleinlichen Rücksichten aufzuhaltende Eifer des Herrn Dreyßig gereicht zur entschiedensten Ehre und es muß jedem Musikfreund innig wohlthun, zu sehen, daß es auch jetzt noch Männer giebt, die mit eigener Aufopferung für das Fortschreiten und die Pflege der Kunst besorgt sind.

Auch entspricht der Erfolg den Anstrengungen des Direktors. Wer die Schwierigkeiten kannte, ein Chor-Personale von Liebhabern mit einem bloßen Fortepiano so weit zu bringen, daß sie die theils sehr schwierigen Fugen und Chöre der bekanntesten Meisterwerke, rein und mit Präcision singen, wird gewiß mit einem angenehmen Gefühl die Sing-Anstalt verlassen, mit Dank das Streben Herrn Dreyßigs erkennen, und ihm Heil, Unterstützung und Anerkennung wünschen.

Beinah hätte ich vergessen, Ihnen noch von einer interessanten Erfindung zu sprechen. Herr Mechanikus Kaufmann hat eine Maschine, einen Trompeter verfertigt, der auf einer natürlichen Trompete, vermöge der künstlichen Vorrichtung nicht nur Fanfaren und Tusch bläs't, sondern auch Doppeltöne erzeugt, und zwar so deutlich und gleich stark im Tone, daß man darauf schwören sollte, zwei Trompeter zu hören. Er ist auch der Erfinder des Harmonichords und vielleicht versucht er mit beiden eine Kunstreise.

Melos.

Ueber die:

Grande Sonate

p. le Pianoforte comp. et ded. à Mlle la Comtesse Gurowska etc. par Fr. Lauska. Op. 30.

(27. September 1812.)

In keinem Blatte könnte eine Anzeige der Sonate des Herrn Lauska zweckmäßigeren Platz finden, als in der Zeitung für die elegante Welt. Herrn Lauska's Compositionen füllen eine bedeutende Lücke in unserer Musik-Epoche aus, wo man sich entweder nur in den höchsten Sphären und Schwierigkeiten, oder dem platten Nichtssagenden und Leichten herumtreibt. Der Componist dieser Sonate geht den angenehmen Mittelweg, der ihm stets den Dank aller Liebhaber, und doch auch die Achtung aller Kenner sichern wird. Eine beinah stets schöne Haltung und Führung, liebliche Melodien und dankbare Passagen bezeichnen hauptsächlich seine Arbeiten. Vorliegende Composition bleibt diesem Charakter getreu. Sie ist, obwohl aus F moll, doch von keiner großen Leidenschaftlichkeit, aber recht sinnig und sprechend, besonders der Mittelsatz des ersten Allegro, Adagio und Rondo schließen sich in ihrer Zeichnung sehr gut dem Allegro an, geben dem Ganzen Rundung, und somit können wir mit gutem Gewissen allen Dilettanten diese neueste Arbeit des vorzüglichen Clavierspielers empfehlen. Stich und Papier sind gut.

Melos.

Ueber:

Iphigenia in Tauris,

von Ritter v. Gluck. Vollständiger Clav.-Ausz. von Ludw. Hellwig.

(27. Sept. 1812.)

Es hat von diesem ewig klassisch bleibenden Meisterwerke schon lange ein vollständiger, mit Einsicht verfaßter Clavier-Auszug gefehlt, und diesem Bedürfniß ist hier auf eine höchst befriedigende

Weise abgeholfen worden. Herr Ludwig Hellwig, der schon einige anziehende Lieder=Werke geliefert hat, beweist in vorliegender Arbeit die nothwendige Vertrautheit mit dem Geiste des großen Componisten und die kenntnißreiche Sorgfalt, die nöthig ist, einen Clavier=Auszug zu verfertigen, mit möglichster Treue, Stimmenfülle, doch auch dem Ausführenden keine zu großen Schwierigkeiten in den Weg legt.

Der Druck ist deutlich und beinah ganz correkt mit deutschem und französischem Text und das Unternehmen wie die Ausführung macht Herrn Hellwig und der Verlagshandlung Ehre.

Melos.

Ueber:

Die Concerte in der Margarethen-Kirche zu Gotha.

(Gotha 3. Oktober 1812.)

Bei der Seltenheit, mit welcher uns öffentliche Kunstgenüsse zu Theil werden, verdiente es wahrlich den besten Dank des Publikums, daß Herr Cantor Schade es unternahm, uns den 29. und 30. September in der Margarethen=Kirche zwei Concerte zu veranstalten, die, außer den schon in hiesiger Stadt vorhandenen Kunstmitteln auch noch durch den Beitritt vorzüglicher, in der Nähe wohnender Künstler, einer vollendeteren Ausführung und Mannichfaltigkeit gewiß wurden. Zugleich hatte Herr Schade dafür gesorgt, daß wir Musikstücke in den verschiedensten Stylen zu hören bekamen.

Den 29. begann das Concert Abends 5 Uhr mit der Ouvertüre des Don Juan von Mozart. Dann blies Herr Kammer=Musikus Sommer aus Rudolstadt ein Hornconcert von Duvernoy, mit schönem Tone und Sicherheit. Zu bedauern ist es, daß bei diesen, meistens höchst mittelmäßigen Compositionen des Herrn Duvernoy, das Horn zu einem so traurigen Zwitterwesen gemacht wird, in welchem weder die herrliche Kraft und Fülle der tieferen Töne, noch die singenden höheren Regionen benutzt werden. In einem Umfange von höchstens anderthalb Octaven wirbeln und drehen sich alle

Melodien und Passagen, und erzeugen eine, dem Instrumente ohnehin leicht eigene Eintönigkeit.

Unser geschätzter Spohr nebst seiner Gattin erfreute uns hierauf mit einer Sonate für Violine und Harfe von seiner Composition, von der wir aber leider nur den ersten Theil des Allegro's, und das aus Mozart'schen Thema's gewebte Potpourri zu hören bekamen. Selten hat Referent in peinlicheren Gefühlen da gegessen, als hier, wo gegen Ende des ersten Theiles ein Pedal hängen blieb, dann, nach Wegräumung dieses Hindernisses eine Saite sprang u. s. w. Wie störend für den Zuhörer, — und wie aus allem Gange und Gusse bringend solche Zufälle für den Spieler sind, ist nicht genug zu beschreiben, und doppelt erfreulich war daher die doch noch vorzügliche Ausführung von beiden Seiten. Die Sonate selbst (die neueste) war sehr schön gearbeitet und dankbar für die Ausübenden.

Die Krone aller Symphonien, die große, allgewaltige, ergreifende aus C dur von Mozart mit der Schlußfuge, eröffnete den zweiten Theil. Sie hatte das Orchester belebt — begeistert, und wurde mit einer, für ihre Schwierigkeit seltenen Vollendung gegeben.

Die Tempo's waren feurig und gut, — Schatten und Licht durch genaue Beobachtung des Piano und Forte verbreitet, — und Blas- und Saiten-Instrumente wetteiferten im rühmlichsten Kampfe, das Ganze in einem Gusse wieder zu geben.

Bei Referent war dieser herrliche Genuß mit der wehmüthigen Gewißheit begleitet, hier nicht bald wieder etwas so Vollendetes zu hören; da unser Spohr schon den 5. Oktober eine größere Reise über Leipzig und Dresden nach Prag, Wien u. s. w. antritt, und mit ihm uns seine Schüler, — eine wichtige Stütze unserer Musik-Produktionen, verlassen. Hierauf gab man den 84. Psalm von dem würdigen Musikdirektor Schicht in Leipzig. Fugen und Chöre sind mit einer seltenen Klarheit und Kraft gearbeitet; Arien und Solo's möchten den neuern Melodisten nicht so recht behagen, und vielleicht dem Ganzen der Vorwurf des zu Breitgehaltenen, nicht ohne Grund zu machen sein. Die Chöre wurden etwas schwach, übrigens aber gut ausgeführt.

Den 30. früh um 10 Uhr begann der zweite Ohrenschmaus. Referent kann nicht läugnen, daß ihm Concerte beim Tageslichte, noch dazu Morgens, immer in eine unbehagliche Stimmung versetzen; wobei der Markttag und das mit demselben verbundene Fahren, Peitschenknallen u. s. w. dicht an der Kirche, eben nicht geeignet waren, ihn von seinem Widerwillen zurückzubringen. Besondere Rücksichten mochten wohl den Herrn Cantor Schade zu dieser Einrichtung bestimmt haben.

Die schöne, kräftige, in großen Massen sich bewegende Ouverture aus D dur von Bernhard Romberg begann, und wurde mit Präcision und Feuer gegeben. Hierauf folgte der mit Recht gefeierte Hermstädt, mit dem trefflichen Clarinett-Concert aus C moll von Spohr. Es wäre überflüssig, hier noch etwas zu seinem Lobe sagen zu wollen. Im Adagio schien er sich heute besonders zu übertreffen, und wenn er nach mehreren Reisen, und dem Hören vorzüglicher Sänger, seine Gesangs-Methode noch etwas mehr gerundet hat, möchte wohl kaum mehr etwas zu seiner Vollendung fehlen. In Hinsicht der Composition sprach das Rondo Referenten am meisten an.

Der aus Berlin vor Kurzem zu uns gekommene Componist und Clavierspieler Karl Maria von Weber, spielte nur eine kurze Phantasie und Variationen über die schöne Romanze aus der Oper Joseph von Mehul (dem Vernehmen nach erst hier von ihm vollendet) auf dem Fortepiano. Einige verstimmte Töne in der Höhe des übrigens volltönenden schönen Instrumentes, schienen auch ihn für einen Augenblick zu verstimmen, aber alsobald verschwand dieses, und er spielte mit dem an ihm bekannten Vortrage. Herr Kammersänger Methfessel aus Rudolstadt sang mit Mad. Scheidler ein Duett von seiner Arbeit, in angenehmer Manier. Das Duett selbst ist im besseren italienischen Style geschrieben.

Den Beschluß machte die Glocke von Schiller mit der Musik des Andreas Romberg. Es ist schon so Vieles über dieses Werk die Kreuz und Quere gesprochen worden, daß Referent sich damit begnügt, die Ausführung als sehr gut zu preisen. Die Solo-Partieen wurden von Mlle. Karoline Schlick und den Herren Methfessel und

Schiffner vorgetragen. Mlle. Schlick trat hier nach langer Zeit zum ersten Male wieder öffentlich auf; und obwohl ihre Stimme nicht die stärkste ist, so erhob sie sich doch hinlänglich durch deutliche Aussprache und gute Methode. Mlle. Schlick war lange in Italien, und wir müssen nur wünschen, sie recht oft öffentlich zu hören, damit sie eine gewisse natürliche Furchtsamkeit überwindet, und dann im Stande sei, ungestört ihre Fähigkeiten zu entwickeln. Daß wir übrigens eine recht fertige, geschmackvolle Clavierspielerin in ihr besitzen ist bekannt. — Da Herr Concertmeister Spohr Gelegenheit gehabt hatte, dieses Werk in Hamburg unter des Componisten Direktion zu hören, so können wir gewiß sein, die so oft vergriffenen Tempo's hier richtig gehört zu haben.

Zum Schlusse muß Referent noch bemerken, daß es im Ganzen Schade war, diese Aufführung in einer Kirche halten zu müssen; theils geht manche kleine Nuance in dem großen Locale unter, und theils geht der einzige Lohn des Künstlers, der augenblickliche Enthusiasmus eines Beifall zollenden Publikums verloren, und eine gewisse tödtende Kälte bemächtigt sich des Ganzen.

Gewiß hätten sowohl die kunstliebenden Einwohner unserer Stadt, als auch die zahlreich herbeigeeilten Fremden, gern laut ihren Dank ausgesprochen. Die durchlauchtigste Herzogin erfreute beide Concerte mit Ihrer Gegenwart. Deren des gnädigsten Herzog's waren wir leider durch eine bedeutende Unpäßlichkeit desselben beraubt.

Melos.

Ueber:

Die Schlesinger'sche Musikhandlung zu Berlin.

(3. Oktober 1812.)

Es ist kaum glaublich, daß eine Stadt wie Berlin bis jetzt noch keine bedeutende Musikhandlung besaß, wo sowohl in eigenen Verlagsartikeln das Streben auch einheimischer Künstler befördert wurde,

als wo man auch gewiß sein könnte, das Neueste und Beste aus der übrigen musikalischen Welt zu finden.

Der Himmel gebe, daß endlich diesem immer fühlbarer werdenden Mangel durch die seit 1½ Jahr entstandene, neue Musikhandlung abgeholfen werden möge. Der Unternehmer, Herr Adolf Martin Schlesinger (welcher außer dieser Verlags- und Sortimentshandlung ein lobenswerthes literarisches Leihinstitut errichtet, und mit französischen, englischen und italienischen Büchern und Landkarten handelt) besitzt Thätigkeit und Vermögen genug, sein Institut auf eine bedeutende Höhe zu bringen, wenn er des Rathes unparteiischer Kunstmeister genießt und den Willen hat, auch selbigen rein zu benutzen. Durch das bisher Geleistete scheint diese Erwartung sich bestätigen zu wollen. Seine Verlagsartikel, wo er besonders Originalwerke zu liefern sucht und anständig honorirt, sind bis jetzt größtentheils vorzüglich zu nennen. Referent führt hier z. B. die mit vorzüglichem Fleiße besorgten Clavierauszüge von Glucks Iphigenia in Tauris von Hellwig, des Joseph von Mehul von Hennig, des Tauchers von Reichardt, der Deodata vom Kapellmeister B. A. Weber, und der Sylvana von C. M. von Weber, an. Ein Theil hiervon nebst anderen Musikstücken erscheint bei ihm als Theater-Journal unter dem Titel: Auswahl von Ouverturen, Märschen, Gesängen und Tänzen aus den neuesten Opern, welche auf dem königlichen Theater in Berlin aufgeführt werden, in Clavierauszügen ꝛc. Es ist natürlich, daß eine im Aufblühen begriffene Handlung, ehe sie sich des Zutrauens der vorzüglichsten Künstler und ihrer daraus folgenden Unterstützung zu erfreuen hat, nicht mit vielen, sehr bedeutenden Originalwerken auftreten kann, und auch zuerst für den Bedarf des sie zunächst Umgebenden zu sorgen hat. Doch sind von dem würdigen Lauska mehrere Sonaten, eine sehr brave Concertante für Oboe und Flöte von Westenholz, ein vorzügliches Trio für Clavier, Violine und Viola von Wollank u. s. w. erschienen, und von dem bekannten Componisten und Clavierspieler C. M. von Weber einige Werke unter der Presse.

Papier und Stich sind lobenswürdig und Referent wiederholt

es, man kann unter obigen Voraussetzungen viel Gutes von Herrn Schlesinger erwarten.

Ueber:

Madame Schönberger in Weimar.

(16. November 1812.)

Auch uns ward das Vergnügen, Mad. Schönberger, geb. Marconi, in drei Gastdarstellungen, als Murney, Joseph und Titus, zu bewundern. Ihr vorausgegangener Ruf, und die vielen, sich oft höchst seltsam widersprechenden Urtheile über ihre Stimme und das dadurch neugeschaffene Rollenfach für ein weibliches Wesen — spannte die Erwartung Ref. auf das Aeußerste.

Er suchte sich sehr davor zu hüten, irgend eine vorgefaßte Meinung mit in das Schauspielhaus zu bringen. Er kam mit jener ruhigen Stimmung, die für jeden zu erwartenden Eindruck empfänglich und allein fähig ist, besonnen darüber zu urtheilen. Die ersten Töne der Mad. Schönberger überraschten sehr durch das Neue der Erscheinung; aber in Kurzem gewöhnt sich das Ohr daran, und man ist dann im Stande nicht nur dem schönen gefühlvollen Vortrage und richtigen Spiele volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, — nein, man wird gewiß auch von der meistens vortrefflichen Methode, der Biegsamkeit der Stimme, und den beinah stets sehr richtig vertheilten Verzierungen, zu lautem Beifall und Enthusiasmus hingerissen.

Wie man übrigens nun je einen Augenblick darüber zweifelhaft sein konnte, ob Madame Schönberger eine Tenorstimme habe — ist Referenten unbegreiflich. Die Natur müßte in der Bildung der Stimmwerkzeuge hier eine noch nie stattgefundene Ausnahme gemacht haben. Mad. Schönberger besitzt eine der schönsten, vollsten, klingendsten Altstimmen. Der Mangel an bedeutenden, für einen solchen Umfang geschriebenen Rollen, bestimmte sie (nach ihren eigenen bescheidenen Aeußerungen) zu Versuchen in Männer-Rollen — in höhern Tenorpartien. Der erfolgende Beifall krönte ihre Unter-

nehmungen, obwohl Niemand behaupten kann, daß sie den eigentlichen Tenor ersetzen könne. Wenn sie auch dieselben Töne beherrscht, so beherrscht sie sie doch in andern Verhältnissen. Es ist (akustisch zu sprechen) wohl dieselbe Quantität im Tone, aber eine andere Qualität. Es ist dasselbe, als wenn z. B. eine Melodie auf der Violine oder Bratsche (Alt) in dem Umfange der Octave vom tiefsten g bis zum eingestrichenen vorgetragen wird, sie gewiß viel tiefer zu klingen scheinen wird, als dieselbe Melodie, in denselben Tönen, auf dem Violoncell (Tenor) gespielt. Da wo eine Männerstimme in ihrer natürlichen Lage singt, wo sie noch mehrere Töne nach oben und unten bis zu ihrer Grenze hat, — ist schon die äußerste (tiefste) Grenze der Altstimmen.

Die stete Uebung der Mad. Schönberger, ihre Stimme in der tiefsten Region derselben zu gebrauchen, gab ihr endlich auch eine für Altstimmen ungewöhnliche Kraft in der Tiefe. Doch in den höheren Regionen, in den Tönen f, g, a, u. s. w. des Tenors, entfaltet sich die Stimme der Mad. Schönberger in ihrer eigenen schönen Sphäre, und da diese Töne selten von Tenoristen mit vollkommener Leichtigkeit, ohne die Hülfsmittel der Kopfstimme, des Falsets u. s. w. erreicht und beherrscht werden, so ist natürlich hier bei Mad. Schönberger ein großer Reiz und Zauber zu finden, und die Täuschung für den Zuhörer am größten.

Eine weitläufigere Auseinandersetzung könnte Ref. zu weit führen, und er muß jetzt schon befürchten, seine Leser zu sehr in's Abstracte geleitet zu haben, wo ihm nur das Anziehende und Interessante des Gegenstandes, über dessen Verfolgung sich man leicht selbst verliert, — entschuldigen kann. Die Rolle des Murney gab Mad. Schönberger mit einer Vollendung im Gesang und Spiel, bei der fast nichts zu wünschen übrig blieb; ebenso gerechter Beifall wurde ihr in der Rolle des Joseph.

Als Titus entfaltete die geschätzte Künstlerin, welche eben so ausgezeichnet als anspruchslos ist, ihre ganze Kunstfertigkeit und entzückte allgemein; wozu ihr vortreffliches, gedachtes, würdevolles Spiel das Seinige beitrug.

1813 und 1814.

Literarische Arbeiten fehlen.

1815.

Ueber:

Das große Musikfest zu Frankenhausen in Thüringen.

(10. August 1815.)

Erhebend ist es, zu sehen, wie schon die Hoffnung der herannahenden Ruhe der Völker und des Friedens im Lande muthig zu neuen Unternehmungen auffordert, und Kunst und Wissenschaften neues Regen und Leben versuchen, als die ersten lieblichsten Blüthen des Friedens.

Ich erfreue mich des Geschäftes, einen schönen Beweis hierzu liefern zu können.

Herr Musikdirektor Bischoff in Frankenhausen in Thüringen hat schon in den Jahren 1810 und 1811 zwei große Concerte veranstaltet, deren in öffentlichen Blättern damals ausführlich erwähnt wurde und die jedem Kunstfreunde eine interessante Erscheinung waren. Man kann ein solches Unternehmen in einer kleinen Stadt, weit entfernt von großen Hülfsmitteln, von den Musik-Legionen Wiens, von dem republikanischen Vereinssinne der Schweizer rc. wohl wahrhaft kühn und riesenhaft nennen; und der unermüdeten Thätigkeit eines solchen Mannes gebührt wohl mit Recht allgemeine Anerkennung, der hohe Dank seiner Umgebungen und die Achtung der Kunstwelt.

Die diesjährige Musikaufführung soll, der von dem Unternehmer herausgegebenen Ankündigung gemäß, zugleich durch eine patriotische Tendenz dem Ganzen einen erhabenen Stempel aufdrücken, sie dem Herzen jedes Deutschen noch inniger verschwistern und theurer machen.

Sie erscheint unter dem Titel einer Deutschen Siegesfeier der Tonkunst am Schlusse der Gedächtnißtage der großen Völkerschlacht d. 19. 20. Oktbr. 1813.

Des großen Namens würdig, läßt sichs mit Zuversicht voraussehen, daß das diesjährige Fest die zwei vorhergehenden an Vorzüglichkeit und Glanz übertreffen werde.

Ein Orchester von 300 Personen, 150 Choristen mit eingerechnet, die Mitwirkung der verehrtesten Künstler Deutschlands, der Herren Andreas und Bernhard Romberg, Kapellmeister Spohr, Clarinettist Hermstädt, Matthäi aus Leipzig ꝛc. machen diese Vermuthung zur Gewißheit.

Das Musikfest wird aus an zwei Tagen in der großen und schönen Hauptkirche Frankenhausens gegebenen Concerten bestehen.

Den 19. Nachmittags von 2—5 Uhr wird Herr Kapellmeister Spohr (der sich deßwegen eigens noch in Deutschland verweilte, und dann seine Reise nach Italien ꝛc. antreten wird) — ein diesem Feste gewidmetes großes Tongemälde — „das befreite Deutschland," gedichtet von Caroline Pichler — selbst aufführen. Der Name dieses geachteten Meisters ist hinreichend, alle Theilnehmer mit den freudigsten Erwartungen zu erfüllen, und ein herzliches Lebewohl wird ihm auf seiner weitern Bahn, die deutsche Künstlerkraft bei Fremden auch bewähren soll, folgen.

Erfreulich ist es dann, von dem geistreichen, scharf und festblickenden Gottfried Weber in Mainz, dessen Feder das deutsche Vaterland schon manches Treffliche danket, auch einmal seine Schöpfungsgabe im praktischen Gebiete üben zu sehen, und wahrlich, man wird in ihm den wieder erkennen, der mit eben dem Feuer und Kraft zu dem Herzen wie zu dem Geiste zu sprechen versteht. Das Te Deum (bei André in Offenbach gestochen, Partitur und Stimmen) von ihm, das den Schluß dieses Tages macht, hat seine Würdigung schon auf manche ausgezeichnete Weise erhalten. Se. Maj. der König von Preußen sprachen ihre Anerkennung durch Uebersendung einer goldenen Medaille an den Componisten aus. Der Verein der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates verlangte

es nebst andern Werken von dem Verfasser, und hier auf dieser Stelle entspricht es nun besonders — in die Tendenz des Ganzen eingreifend — seiner den siegreichen Heeren Deutschlands gegebenen Zuneigung. Ich kann bei dieser Gelegenheit den Wunsch nicht unterdrücken, die vierstimmigen Gesänge (bei Gombart in Augsburg) und die zwölf mit Guitarre-Begleitung (bei Simrock in Bonn) von Herrn Gottfried Weber mehr in den Händen der Musikfreunde zu wissen.

Den 20. Vormittags von 10 bis 1 Uhr wird ein Concert, aus einzelnen Kunstleistungen der anwesenden Künstler bestehend, gegeben, dessen Details erst die letzten Tage bestimmt werden können.

Bis zum 1. Oktober werden Subscriptionslisten zu jedem Concert à 1 Thlr. eröffnet. Der Stadt-Magistrat trifft alle Veranstaltungen, die Aufnahme der Fremden zu erleichtern und angenehm zu machen, und somit kann ich nur noch „wohl" denen zurufen, denen Zeit und Verhältnisse es erlauben, dem deutschen Tonfeste beizuwohnen, und durch die herrliche Kunst zu neuem Streben ermuthigt, befeuert und gestärkt werden.

Brief an Herrn Friedr. Wieck

auf Uebersendung von 8 Gesängen seiner Composition.

(München 13. August 1815.)

Geehrtester Herr!

Empfangen Sie vor allem meinen besten Dank für Ihre schön gefühlten Gesänge, die ich den 18. Mai in Prag zu erhalten das Vergnügen hatte, und entschuldigen Sie mich gefälligst, wenn ich nicht früher Ihnen meine Freude darüber an den Tag legte. Ich erhielt sie in dem großen Gewirr von Geschäften, die meine Anfangs Juni begonnene Urlaubreise verursachte. Nach meinen damaligen Plänen hoffte ich, auf dieser Reise Leipzig selbst zu besuchen, Ihnen persönlich

danken und ausführlicher und besser Ihre in Ihrem Briefe geäußerten Wünsche erfüllen zu können. Umstände und Verhältnisse berauben mich für dieses Jahr des Vergnügens Ihrer persönlichen Bekanntschaft, und ich muß mich also schon begnügen, Ihnen vor der Hand nur schriftlich meine wärmste Theilnahme an Ihrem Streben zu versichern.

Ich glaube, Ihnen keinen größern Beweis meiner Aufmerksamkeit und Achtung geben zu können, als wenn ich mir erlaube, Ihnen offen und unverhohlen meine Meinung über Ihre Gesänge zu sagen; ja, ich fühle mich dazu gleichsam durch ihr Zutrauen aufgefordert.

Ihre Melodieen sind zart und innig gedacht, und fassen meist glücklich den Dichter auf. Sie streben, aus der gewöhnlichen Liederform zu weichen, und alles Streben nach Schönem und neuem Guten ist rühmlich; aber die Schöpfung einer neuen Form muß durch die Dichtung, die man componirt, erzeugt werden.

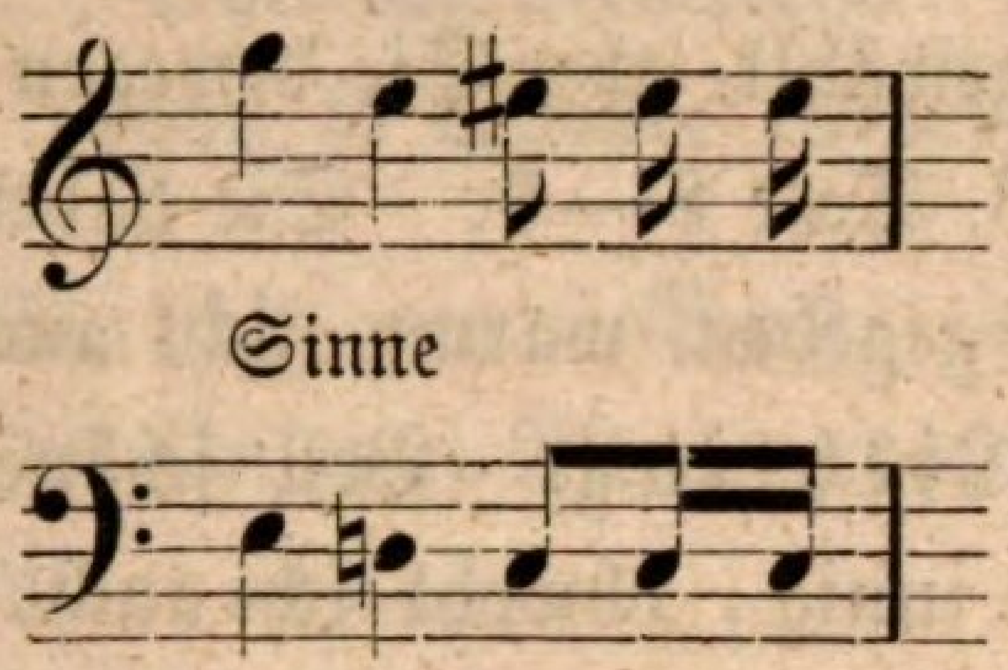
Bei meinen Gesängen hat mich immer nur das größte Streben, meinen Dichter wahr und correct deklamirt wieder zu geben, zu manchen neuen Melodie-Gestalten geführt. Ihre Singstimme ist mitunter etwas unsangbar, und Ihre Harmonie oft unrein, wo das Reine und Natürliche ganz nahe gelegen hätte, und es mir scheint, als hätten Sie blos der Neuheit wegen nach dem Mangelhafteren gegriffen, das Sie natürlich in dem Augenblicke nicht dafür hielten.

Ihre Modulation ist oft ausschweifend, und selten das Gefühl der Grundtonart recht begründend. Die Modulation ist etwas sehr Heiliges, und nur dann an ihrem Platze, wenn sie den Ausdruck befördert und erhebt, ohne dieses aber eben so leicht s t ö r e n d.

Ihre Deklamation ist zuweilen sehr unsorgfältig und zerreißt den Zusammenhang des Sinnes. Die Beweise alles dieses werden Sie in der Zergliederung des Einzelnen finden.

Nr. 1 ist recht schön gedacht und gefühlt. Takt 5 im Basse hätte ich a statt g gelassen. Das g entrückt zu schnell dem A dur, — „ächte Minne, zieht die Sinne schmerzend sich nach ꝛc.“ — gehört z u s a m m e n. Bei Ihnen heißt es: ächte Minne zieht die Sinne,

— welches nicht nur durch die abgesetzten Noten der Singstimme, sondern noch mehr durch die schließende Harmoniefortschreitung erzeugt wird. So würde vielleicht geholfen sein:



Ebenso unrichtig ist die Trennung der Worte bei: „Wollt der Schmerzen ihr, o Herzen — gerne los und ledig sein". Sehr gut hierauf aber ist das: — „werft das Lieben ꝛc."

Warum haben Sie nicht die ganze zweite Strophe so behandelt, wo dann das Wiederkehren der ersten Melodie in der dritten sehr richtig gewesen wäre, indem es zugleich den verwandten Sinn ausgesprochen hätte, daß sein Leiden, des ächten Liebens und Betrübens, doch auch zugleich sein Gesunden ist? Die Oktaven des Basses mit der Oberstimme 30—31 bemerke ich Ihnen blos.

Nr. 2. Sehr richtig ist der ruhig wogende, heitere Charakter aufgefaßt. Nach meinem Gefühle aber ist die Harmonieführung von Takt 7—10 nach den Gesetzen der harmonischen Rede unrichtig. Takt 7 begründet das Gefühl von A dur, statt daß er uns wieder zurück nach d führen sollte, welches dann, etwas gewaltsam, Takt 9 geschieht. Dies wäre auch viel leichter geworden, wenn Takt 6 die Singstimme (selbst vermöge des Ruhepunktes in der Dichtung) in a schlösse.

Nr. 3. Sollten Sie hier nicht die ersten Worte: „die Wahrheit ruht auf düsterm Grunde" verleitet haben, einen andern Sinn dem Ganzen unterzulegen, als den eigentlich darin lebenden? Die Thräne wird ja hier als erquickende Begleiterin des stummen Schmerzes, den sie sanft und wohlthuend löst — gezeigt, ja selbst der Freude wird sie zugetheilt, und erscheint also nicht trübe, sondern als unendlich weich und tief Gefühltes. —

Die Deklamation ist unrichtig bei: „spricht sie durch das Gefühl zu Dir." Die erste, zweite und dritte Strophe verlangten eine andere Deklamation des letzten Verses. Bei

Nr. 4 ist die sinnentstellende Trennung der Worte am größten, die Taktart zwar gut gewählt, aber Sie bewegen sich ängstlich und gezwungen darin. Z. B. Takt 8—9. Sie haben der letzten Strophe eine andere Endigung gegeben, warum nicht auch den übrigen?

Nr. 5. Mein Liebling. Voll schöner Phantasiezüge und ungemein herzlich und innig; obwohl ich auch hier Manches zu erinnern hätte, z. B. daß ich C moll statt C dur Takt 10 wünschte ꝛc., so wäre es doch wirklich Unrecht, bei etwas so Schönem die Kritik vorwalten zu lassen. Besonders schön ist gedacht: „Worte nur Dich entweihen" in Beziehung auf „mein Mädchen wurde mein", und „helfet mir treu erflehen". Nehmen Sie meinen Glückwunsch für dieses gelungene treffliche Stück.

Nr. 6. Es ist Schade, daß nach den vier ersten schönen Takten Sie den ruhigen Gang durch die harte Modulation im schnellen Rückgange nach A dur stören.

Nr. 7. Sehr zart und herzig, und mir auch vorzüglich lieb. Die Oktaven und Uncorrectheiten in den letzten drei Takten wünschte ich weg.

Nr. 8. Schön gefühlt und gedacht.

Eine Anzahl Druckfehler werden Sie schon selbst bemerkt haben, und mir bleibt nun nichts mehr übrig, als Ihnen nochmals recht herzlich zu danken und Sie zu bitten, in meiner vielleicht anscheinend zu strengen Kritik nur den Willen zu sehen, Ihnen wahrhaft nützlich zu sein, und so das zu rechtfertigen, was Sie so schmeichelhaft mir schon zu danken zu haben glauben. Geben Sie mir ferner Gelegenheit, Ihnen dies beweisen zu können, und glauben Sie mich Ihren aufrichtigen Freund.

Ueber:
„Alimelek“,
Oper von Meyerbeer.
(Prag 3. October 1815.)

Alimelek. Wirth und Gast, oder: aus Scherz Ernst. Komische Oper in zwei Akten, gedichtet von Wohlbrück, in Musik gesetzt von Meyerbeer.

a) Vor der Aufführung.

Es ist mir sehr erfreulich, sogleich zum Anfange einen Gast einführen zu können, der gewiß selbst seine Zuhörer bewirthen wird, und dem man auch deshalb eine verdoppelte Aufmerksamkeit gern schenkt, weil es ein ächtes deutsches Original-Werk ist.

Ungern blickt Ref. auf das Repertoir der deutschen Bühnen, indem er es zu überschwemmt mit fremden Erzeugnissen sieht, die uns noch meistens durch schale Uebersetzungen und lokale, nothwendig scheinende Verstümmelungen, durch die Laune eines einzelnen Gewicht habenden Mitgliedes oft erzeugt, nicht einmal in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit erscheinen, und größtentheils ihren glücklichen Erfolg dem begründeten Rufe von außen zu danken haben.

Der Dichter dieser Oper, Herr Wohlbrück, ist selbst Schauspieler, früher in Hamburg, gegenwärtig Mitglied des königl. Hoftheaters zu München, ein vielseitig gebildeter Mann, der als trefflicher, einsichtsvoller Künstler überall geschätzt und geliebt sich sieht.

Kenntniß des Theaters, Zeichnung der Charaktere und Herrschaft über die Sprache ist ihm eigen.

Außer diesem Opern-Gedicht verdankt ihm die deutsche Bühne noch mehrere andere Werke, die ich später zu berühren Gelegenheit finden werde.

Der Kritik zu begegnen, muß ich bemerken, daß man die im ersten Finale erscheinenden Sklavinnen, als eine große Verletzung der türkischen Sitte, nicht dem Dichter zur Last legen kann, sondern

sie erst in Wien, wahrscheinlich um das — Theater zu füllen, und Weiberstimmen zum Chore zu gewinnen, eingeschaltet worden sind.

Der Componist, Herr Meyerbeer, einer der ersten, wenn nicht vielleicht der erste Clavierspieler unsrer Zeit, — ist der Sohn eines geachteten Hauses in Berlin, und hat sich aus reiner Liebe zur Sache ganz der Kunst geweiht. Nebst einer vorzüglich literarischen Bildung und Sprachkenntniß ist er einer der wenigen Componisten neuerer Zeit, die sich das ernste Studium der Kunst in ihren geheimsten Tiefen angelegen sein ließen. Nächst eigenem Denken und Forschen, dankt er auch dem zweijährigen Umgange des Abt Vogler's einen Theil seiner Bildung. — Lebendige, rege Phantasie, liebliche, oft beinahe üppige Melodieen, richtige Deklamation, musikalische Haltung der Charaktere, reiche, neue Harmonie-Wendungen, sorgfältige, oft in überraschenden Zusammenstellungen gedachte Instrumentation bezeichnen ihn vorzüglich. Als Anerkennung seiner vorzüglichen Talente ernannte ihn schon vor drei Jahren S. K. H. der Großherzog von Hessen-Darmstadt, aus eigenem Antriebe, zu seinem Kammer-Compositeur.

Diese Oper ward zuerst für das Königl. Hoftheater zu Stuttgart geschrieben, und mit Beifall aufgenommen. Später arbeitete sie der Componist in Wien nach den vorhandenen Lokal-Rücksichten um.

Sie erschien auf dem Theater an der Wien, und mißfiel, oder vielmehr die eingetretenen ungünstigen Umstände erlaubten ihr nicht, sich mit dem Publiko vertraut zu machen, da sie nur einmal gegeben wurde. Ohne im Ganzen der dortigen Aufführung dieser, durch ihre höchst mannichfachen feinen Nüancen, die den Ensemble-Vortrag eines Quartetts beinahe fordern, schwierigen Musik zu nahe treten zu wollen, bemerke ich blos folgende Hauptthatsachen. Die Rolle des Alimelek war für den Sänger Herrn Ehlers geschrieben und berechnet, eingetretene Verhältnisse hinderten diese Besetzung, Herr Forti übernahm die Rolle. Die Melodieformen wurden geändert und ihres ursprünglichen Reizes beraubt, ganze Musikstücke transponirt, und — nachtheillos für das Verdienst des Herrn Forti sei es gesagt — das für die Individualität des Herrn Ehlers so passende Spiel und

Leben der ganzen Rolle konnte nicht auf dieselbe Weise hervortreten, wodurch dieser letztere Künstler sich so lange die Gunst des Publikums erworben hatte.

Dem. Buchwieser hatte aus physischen Ursachen an dem Abende nicht die Kraft, ihre Rolle so gut zu geben, wie man es an dieser trefflichen Meisterin gewohnt ist, und zog sich — der Liebling des Publikums — an jenem Tage zum ersten Male den laut ausgesprochenen Unwillen desselben zu.

Daß dergleichen Zufälle hinreichend sind, ein Kunstwerk, dessen Gedeihen und Leben an so zarten Fäden hängt, für den Augenblick zu stürzen, ist klar, tausend andere Nebenumstände ungerechnet, die leicht ungünstig einwirken, wozu ich, nach meiner Ansicht, auch sogar die Anwesenheit eines Componisten selbst rechne. Die Persönlichkeit erregt zu viele vorgefaßte Meinungen dagegen und dafür, und Partei entsteht eher, als die Sache selbst.

Die Zeit reift Alles, das ist der natürliche Attest der guten Sache.

Don Juan wurde bei der ersten Vorstellung in Frankfurt ausgezischt, und Joseph in Egypten vor einigen Jahren in Wien eben so; jetzt entzücken beide das Publikum.

Nach den Aufführungen am 22., 24. und 30. Oktober 1815.

Wiederholt durch meine diesjährige Urlaubsreise in's Ausland überzeugt, daß unserer Stadt und der in ihr erscheinenden und erzeugten Kunstwerke sehr selten, oder beinah nie erwähnt wird, und ununterrichtet in meiner literarischen Abgeschiedenheit hier, auch zugleich höchst zweifelnd, daß diesem Uebelstande seit ein paar Monaten abgeholfen sein möchte, ergreife ich die Feder, um die Leser Ihrer verehrten Zeitung auf ein treffliches deutsches Original-Werk aufmerksam zu machen, und von seiner Aufnahme und Würdigung hier zu unterrichten.

Ich fühle dazu doppelt den Drang in mir, weil, trotz der vielfach ausgesprochenen Deutschheit, und des von Vorurtheilen mancher Art frei sein wollenden Sinnes, unser Enthusiasmus nur gar zu gern noch fremde Werke unbedingt vergöttert, an den eigenen aber so lange zerrt, krittelt, zupft, und modelt — bis sie so herabgezogen und skelettirt dem Genießenden verleidet, und erst der spätern Zeit zur Erkenntniß aufbewahrt sind.

Herr Meyerbeer hat sich bis jetzt hauptsächlich einen Ruf als großer Clavierspieler begründet, weil dies eine gleich sich selbst unbedingt aussprechende Sache ist, die das Gefühl mit fortreißt, und den Beifall jedes musikliebenden Menschen errungen hat, ehe dieser bei dem sich wichtig machenden Halb= und dem meist neidischen Ganz=Kenner um die Meinung sich erkundigen konnte, die er davon haben dürfe. Viel übler ist es ihm aber mit seinen Verdiensten als Componist ergangen. An den meisten Orten, wo er durch größere Werke seinen Genius beurkundete, hat man für gut befunden, es mit Stillschweigen zu übergehen, und so ist weder seiner großen Oper Jephta in München, seines Wirth und Gast in Stuttgart, seines Oratoriums Gott und die Natur &c., ja selbst des enthusiastischen Beifalls, den sein Spiel in München &c. der Volksstimme abgewann, je anders als höchstens mit zweideutigen, die Sache ins Unbedeutende ziehenden, Ausdrücken erwähnt worden.

Es ist wahrlich traurig genug, daß die schönen Resultate der Zufriedenheit und des Entzückens eines Publikums, die der Künstler mit seinem Herzblute erkaufen muß, in den Händen und der Willkür der Einzelnen liegen, die der Zufall, die Schreibseligkeit, die Lust, sich gedruckt zu sehen, oder gar der Hunger, zu den Herolden und Verkündern der öffentlichen Stimme bestellt hat.

Ginge dieses Verkünden und Urtheilen selbst auch nun aus eigener reiner Ueberzeugung hervor, so wäre es doch noch immer etwas, aber wie wird es meistens durch kleinliche Nebenrücksichten bei= oder mißfällig gemodelt. Die Erfahrung könnte hier weitläufig traurige Beispiele von der unglückseligen Wirkung eines nicht abgegebenen Visiten= oder Concert=Billets aufstellen. Doch nun genug hiervon,

und wieder zu der Veranlassung dieser Abschweifung, zur Oper Alimelek zurück.

Der Stoff derselben ist der erwachte Schläfer aus dem Märchen der Tausend und einen Nacht, mit ungemeinem Witz und Laune behandelt, und deshalb muß man vor allem dem Componisten Glück wünschen, einen Operndichter wie Herrn Wohlbrück zum Gefährten gehabt zu haben. Wo mit solcher Theaterkenntniß, Charakterzeichnung und Melodie erzeugenden Versen geschrieben ist, da muß der Componist ergriffen und befeuert werden, was dieser eben so trefflich auch bewiesen hat. Die Einheit und Haltung der ganzen Oper ist ein Vorzug, den wenige Musiken wie diese besitzen; dabei die Beweise des ernsten Studiums der Kunst, die schöne Verbindung selbstständiger Melodieformen, wo jeder Charakter festgehalten ist; keine Weitschweifigkeit, Alles dramatisch wahr gehalten, voll lebendiger, reger Phantasie — lieblicher, oft üppiger Melodieen — richtiger Deklamation, reicher, neuer Harmonie-Wendungen, sorgfältiger, oft in überraschenden Zusammenstellungen gedachter Instrumentation. — So ist diese Oper, aus der es mir ein Leichtes sein würde, Alles hier Bemerkte mit Beweisen zu belegen, wenn nicht die Erfahrung mich belehrt hätte, daß dergleichen einzelne herausgerissene Sätze und Stellen aufhören das zu sein, was sie nothwendig nur im Ganzen bedeuten können, und daher selten überzeugend wirken.

Gerade ein Jahr früher, den 20. October 1814, erschien diese Oper auf dem Kärnthnerthor-Theater in Wien und mißfiel aus tausenderlei Rücksichten, von denen ich hier nur einige anzuführen brauche, um dies, trotz der Vorzüge derselben, begreiflich zu machen. (Es werden hier die in dem vorhergehenden Aufsatze näher entwickelten Gründe kurz wiederholt.)

Hier hatte sie mit doppelten Hindernissen zu kämpfen; erstlich mit der von Wien herübergewehten üblen Meinung, und — dem Sonntags-Publikum, welches nie das ruhige, besonnen urtheilende ist, wie das gewöhnlich das Theater füllende.

Dagegen hatten wir aber auch Herrn Ehlers, eine Sängerin wie Mad. Grünbaum, und von allen Seiten reine Liebe zur Sache.

Der Beifall am ersten Abend war getheilt. — Desto entscheidender der Triumph des schönen Werkes in der zweiten Aufführung, den 24. Oktober, wo beinahe jedes Musikstück sehr gut, und viele mit Enthusiasmus aufgenommen wurden (die Ouverture, ein Duett, Terzett ꝛc. hatten schon den ersten Tag ihre Lorbeeren erhalten), und in der dritten Vorstellung, den 30., bewährte das volle Haus und der wiederholte Beifall, daß man in Prag noch Gutes zu schätzen weiß, und die Stimme des großen Publikums immer gerecht ist.

Von der Aufführung im Ganzen kann ich nichts weiter bemerken, da sie mir in Leitung anvertraut ist, aber doch muß ich mir erlauben, nebst dem anerkannten Talente und Eifer des Herrn Ehlers auch unserer trefflichen Madame Grünbaum, gebornen Müller, zu erwähnen, die mit immer gleichem Fleiße das Publikum entzückt, und deren klangvolle, biegsame, herrlich intonirende Kehle, und das Leben, mit dem sie ihre Rolle gab, gewiß nicht wenig zum Hervortreten der Schönheiten des Werkes in ihrem ganzen Lichte beitrug.

Ebenso ergreife ich von Herzen die Gelegenheit, einmal öffentlich auch meinem Orchester und Chor-Personale für den stets gleichregen Eifer und Fleiß zum Gelingen alles Guten zu danken.

Der wahrscheinlich bald erscheinende Clavier-Auszug dieser Oper wird gewiß sehr gern auf allen Clavieren gesehen werden, und erreicht ist meine Absicht, wenn ich durch diese Worte Kunstfreunde auf einen ihnen neu emporgekeimten Genuß aufmerksam gemacht habe.

Herr Meyerbeer ist jetzt in Paris, und arbeitet an einem literarischen Werke, das eine bedeutende Lücke in der musikalischen Literatur ausfüllen soll.

Ueber:

Ein Concert von Jos. Sellner, Oboist, und Mich. Jannusch, Flötist am Landständischen Theater.

(Prag 15. November 1815.)

Eine sehr brav gearbeitete, gediegene Ouverture von J. W. Tomaschek eröffnete das Concert. Da wir so selten etwas von unsern einheimischen Componisten hören, so mußte uns diese Erscheinung doppelt angenehm sein, und der Beifall, der ihr ward, beurkundete dieses.

Das Concert von Wilmer, geblasen von Hrn. Jannusch, enthält viel Plattes und Gewöhnliches. Der schöne, volle Ton und gefühlvolle Vortrag unsers Jannusch kann ihm allein Eingang verschaffen, obwohl Kränklichkeit ihn heute verhinderte, seine Kunstkräfte in ihrem ganzen Umfange entwickeln zu können.

Duett von Simon Mayer; gesungen von Mad. und Dem. Kainz. An Madame Kainz voller Altstimme hört man die ehemalige Bildung und Schule. Den trefflichen Naturgaben der Dem. Kainz haben wir blos noch vielen Fleiß und Studium zu empfehlen, wo vor allem eine reine Intonation das Nothwendigste sein wird.

Herr Bayer sprach ein Gedicht von Buri, wie immer, vorzüglich.

Die Variationen für Guitarre, gespielt von Sellner, zeigten seine große Fertigkeit, aber auch die Unzulässigkeit des Instruments für das größere Concert.

Mad. Czeka's Gefälligkeit gereicht es zur großen Ehre, daß sie, trotz einer bedeutenden Heiserkeit, eine Arie von Zingarelli sang, in der sie aus eben erwähntem Grunde nicht so schön, als wir an ihr gewohnt sind, Herr ihrer Stimme war.

In der Concertante für Flöte und Oboe von Westenholz bewährte sich vorzüglich Herr Sellner als ein trefflicher Oboist.

Die Sicherheit, Leichtigkeit und Reinheit, mit der er alle Schwierigkeiten überwand, verbunden mit so schönem Tone und Vortrage, lassen uns immer mehr den Werth seiner Acquisition fühlen.

Ueber:

Ein Concert des Herrn Siebert.

(Prag 30. November 1815.)

Ouverture aus Anakreon von Cherubini, selig wogendes Champagner-Leben, sprudelnd und feurig.

Duett aus Trajan in Dacia von Nicolini, gesungen von Mad. Grünbaum und Mad. Czeka. Es ist eine Freude, diese beiden Stimmen zusammen zu hören, und auch nur so vorgetragen, kann eine solche blos auf angenehmen Ohrenkitzel berechnete Musik, die dem Sänger den freiesten Tummelplatz seiner Virtuosität eröffnet, Wirkung machen.

Das darauf folgende Pianoforte-Concert von Mozart, gespielt von Herrn Glaser, einem Schüler des Herrn Wenzel, stand wohl heute nicht ganz an seinem Platze, und wenn auch Herr Wenzel das schöne Verdienst hat, recht brave Schüler zu ziehen, so gehörte doch hierher bedeutendere Kunstfertigkeit.

Das Grab, gesungen von Siebert mit Accompagnement von Guitarre und Harmonika.

Herrn Sieberts ausgezeichnet schöne Stimme, die Kraft mit Weichheit verbindet, und nach deren Ausbildung er seit zwei Jahren rühmlichst strebt, hat ihm die Gunst des Publikums in hohem Grade erworben. Möge er sich aber von dem Beifalle nicht verleiten lassen, durch überhäufte Verzierungen und Passagen, die außer der Eigenthümlichkeit einer Baßstimme liegen, eine Geläufigkeit erzwingen zu wollen, die nur dem Diskant und allenfalls dem Tenor natürlich ist, und angenehm wirkt. Besonders hier, bei diesem Gedichte, schien sie uns nicht an ihrem Platze zu stehen, und einfach gefühlvoller Gesang

würde gewiß mehr ergriffen haben. Herr Siebert erkenne in dieser Aeußerung blos die Absicht, ihn und sein schönes Talent vor Abwegen zu bewahren.

Herr M. D. Mertlik, der ein Adagio auf der Harmonika vortrug, erwarb sich den Dank aller Zuhörer für seine Gefälligkeit.

Die darauf folgende, etwas bunt instrumentirte Romanze wurde von Herrn Siebert sehr brav gesungen.

Die Hymne aus Cortez wurde mit Vergnügen wieder gehört und recht gut gegeben.

Lützow's wilde Jagd verfehlte ihre Wirkung nicht, obwohl wir nicht läugnen können, daß heute die Quantität der Sänger nicht die Qualität des Effekts vermehrte, indem sie nicht mit der Präcision zusammen ging, als wir sie früher gehört hatten.

Ueber:

Ein Concert der Madame Czeka.

(Prag 8. December 1815.)

Den 8. December gab Mad. Czeka geb. Auerhammer Concert.

Nach der herrlichen, mild leidenschaftlichen Ouverture der Medea von Cherubini sang die Concertgebende eine Cavatina aus der Oper Coriolan von Nicolini. Mit Vergnügen bemerkt man an dieser braven Künstlerin die Vortheile, die sie von dem Anhören der besten Sänger unserer Zeit zu ziehen und sich anzueignen wußte. Ihre Stimme ist voll und kräftig, ihr Vortrag geschmackvoll, und wenn sie auf die Betonung mancher Buchstaben, z. B. des i, das etwas Schärfe in ihrer Stimme erzeugt, einige Achtsamkeit verwendet, so wird wenig mehr zu wünschen übrig bleiben, und wir können uns mit Recht zu ihrem Besitze Glück wünschen.

Des Kriegers Abschied von seinem Liebchen; gedichtet nach der Melodie: la Sentinella, von Theodor Körner, nebst einer Schlußstrophe auf des

Dichters Tod, von Carl Schall, mit vollständiger Orchester-Begleitung, melodisch-deklamatorisch vorgetragen von Herrn Ehlers.

Da der Zettel schon bemerkte, wie es vorgetragen werden würde, so sind wir der Mühe überhoben. Das Ganze ist recht schön instrumentirt, und Herr Ehlers empfing den ihm immer hier geweihten Beifall.

Hierauf spielte die Concertgeberin ein Pianoforte-Concert von Eberl (Nr. 4.) mit vieler Fertigkeit und brillantem Vortrage, worin sie sich als würdige Tochter ihrer, als vorzügliche Clavierspielerin anerkannten Mutter, zeigte.

Dann erfreute uns das herrlich aufblühende Talent des K. M. v. Bocklet mit Variationen für die Violine von Rode. Möge ihn der Genius der Kunst auf der so schön betretenen Bahn schützen und leiten, zur Freude aller das Gute wahrhaft Liebenden.

Rücksichtlich des Duetts zwischen Madame Grünbaum und Czeka, aus der Oper Coriolan von Nicolini, bewährte sich unsre schon bei dem Concerte des Herrn Siebert geäußerte Meinung.

1816.

Ansichten bei Composition der Wohlbrück'schen Kantate: „Kampf und Sieg".

(Prag 26. Januar 1816.)

Für meine Freunde niedergeschrieben!

Als ich in den letzten Tagen des Juli 1815 zu München mit Wohlbrück den Entschluß faßte, obige Kantate zu schreiben, so waren wir Beide so erglüht und erfüllt von den großen Weltereignissen der letzten Zeit, daß wir glaubten, diesen Stufengang der seltensten, wechselndsten Gefühle, als die gewiß damals allgemein herrschenden in künftiger Zeit dem Hörer wieder vor die Seele führen, ihn gleichsam

jene vergangene Epoche in gedrängtem Ueberblicke nochmals durchleben lassen zu können.

Daß diese Ansicht eine in Manchem von dem gewöhnlichen Kantaten-Zuschnitte abweichende Form geben mußte, war natürlich, und es war blos das Schwierige der Aufgabe, daß jenes uns vor Augen schwebende Bild auch eben so klar dem unbefangenen Hörer, der, durch nichts als den Titel aufmerksam gemacht, den Saal betritt, dargestellt werde.

Eine mehr als gewöhnliche Annäherung an das Dramatische war das Erste, was sich als Hinderniß dem Componisten in den Weg warf, obwohl eben diese Annäherung — die bei der Verbindung der durch vorgehende Thatsachen erweckten und sogleich ausgesprochenen Gefühle unvermeidlich geworden war — der Sache wahres Leben einhauchen mußte, und nur die Schwierigkeit, die oft kontrastirenden und sich selbst in den Gefühlen widerstrebenden Theile, ohne das theatralische Hülfsmittel des Auges, deutlich gesondert zu vereinigen, schien ihm die größte.

In wie weit ich dies erreichte, muß der Erfolg und das Urtheil der Kenner einst bezeichnen.

Um dem raschen Fortschreiten keinen Einhalt zu thun, wurde aller Schmuck einzelner ausgeführter Gesangstücke, wie in andern Kantaten, als Arien rc., verschmäht, und als störend verworfen. Ehe ich an die Ausführung des Einzelnen ging, entwarf ich mir den großen Plan des Tongemäldes durch Bestimmung seiner Hauptfarben in deren einzelnen Theilen; nämlich: ich schrieb mir genau die Folge der Tonarten vor, von deren auf einander folgenden Wirkung ich mir Erfolg versprach, ich wog streng den Gebrauch der Instrumentation ab, zumal da ich mir zugleich die Gränze eines gewöhnlichen stark besetzten Orchesters vorgeschrieben hatte, theils, um es allgemein leichter ausführbar zu machen, theils, um nicht durch einen, mir der edlen Kunst unwürdig scheinenden Aufwand kleinlicher Hülfs- und Knallmittel, ihrer alleinigen Kraft zu wenig zutrauen wollend zu scheinen, zumal da ich nicht das Kanonen- und Kartätschenfeuer, noch das Geheul der Sterbenden schildern wollte. — Die G e f ü h l e d e r

menschlichen Natur bei einer so großen Begebenheit, durch Melodieen, die, als jeder Nation rein angehörig, in aller Mund und Ohren sind, die einzelnen Völker so treffend und schnell verständlich als möglich zu bezeichnen, war nächstdem mein Haupt-Augenmerk.

Ich gehe nun zu dem Detail über, dessen Zergliederung alles oben Gesagte in gehöriges Licht stellen wird.

Euch, meine Freunde, die Ihr mich kennt, ist wohl die Bemerkung überflüssig, daß — wenn ich öfters die Worte: groß, edel, ꝛc. bei Bezeichnung meiner Melodieen brauchte, ich damit nur den Willen, sie so zu geben, andeuten wollte. Gott sei Dank, noch stehe ich hoffentlich im Vorwärtsschreiten, denn noch vor Kurzem habe ich an einem Gemüthsmesser in der musikalischen Zeitung (den Aufsatz über die Unzufriedenheit des Künstlers — Nr. 35. 1815 —) gefunden, daß ich noch in gehörig vollkommenem Maße unzufrieden mit mir bin.

Der Geist der musikalischen Einleitung ist (D moll) — (und außer dem Quintett, blos 4 Hörner, Fagott und Pauken,) abgerissen — stürmisch — klagend — auffahrend, in einzelnen Accenten; erhebt sich gegen das Ende zu hoher Kraft und verschwindet wieder gleichsam in unwillig verschlossenes Pochen. Sie enthält auch Vorgefühl und Ahnungen der Dinge, die da künftig kommen müssen (z. B. die Stelle: „nun enger und enger umdrängt der Dränger“), worauf der volle Chor (auch D moll) „reißt wieder sich die Zwietracht los“, eintritt, in voriger Stimmung erhalten.

Beruhigend spricht dann der Glaube (B dur mit Clarinett- und Fagott-Melodie) als Baß-Recitativ: „Völker, verzaget nicht“, hieran schließt sich das Terzett (von Discant, Tenor und Baß, G dur): „Brüderlich, Hand in Hand“, mit obligaten Violoncellen. Ein stürmisch eintretendes Ritornell, das immer langsamer und gesammelter kräftig wird, leitet den Krieger-Chor (C dur) ein.

Bei den Worten: „Horch! das war Freundes Jubelklang ꝛc.“ ist gleichsam im Vorbeifluge der Oesterreichische Grenadier-Marsch eingeflochten, und mächtig und kräftig schließt der Chor mit den Worten: „die Hyder in den Staub gedrückt, — in den Staub!“ — NB ohne Trompeten und Pauken.

Nun kommen zwei dumpfe Paukenwirbel auf den Ton E, dann ein übermüthiger Marsch des Feindes aus A dur, von Piccoli, Oboi, Corni und Fagotti, kreischend instrumentirt vorgetragen, dessen bekannten Rhythmus 6/8 vorher eine Trommel durch acht Takte angiebt. In diesen Marsch nun das Gebet der Krieger zu verweben, war die Aufgabe, welche ich so zu lösen glaubte, daß ich das Gebet in langen Accenten, und anders musikalisch fallenden Einschnitten, an die des Marsches, als von einander unabhängig, und jedes für sich beständig machte.

Der Marsch verliert sich, und näher rücken nun die unheimlichen Vorboten von etwas Unheilgebährendem in einzelnen Signalen, bis endlich (D moll) die Schlacht hereinbricht, und bis zu einem gewissen Ersterben forttobt, worauf das übermüthige: ah, ça ira (D dur) mit blasenden Instrumenten frech eintritt. Dazwischen der Ausruf der Krieger: „der Feinde Spott?“ nach welchem das ganze Orchester das ça ira ergreifend mit höllischem Jubel in gemeiner Trompeten-Freude endet.

Pause. Dann einzelne Horn-Stöße in Es und hoch B, wozu ich die ächt preußischen Jäger-Signale, als: „Feind entdeckt, Avantgarde vor — Masse formirt — Angriff ꝛc.“ benutzt habe; dazu die Krieger blos deklamirend beinah: — „Ha, welch ein Klang ꝛc.“ die Singstimmen allein, und die Melodie aus meiner Composition von Lützows wilde Jagd, von Körner, gewählt, bei den Worten: „O Himmelsluft in Todesdrang, das ist Freundes muthiger Schlachtengesang.“ Jetzt stürzt (in Es dur und zum ersten Male mit 3 Posaunen) die erneute Schlacht herein. Kaum haben die Krieger die ersten vier Zeilen: „den Kampf erneut“ gesungen, so tritt schon das freche, sich Sieger wähnende ça ira wieder ein, wird aber augenblicklich von den auf es einstürzenden

Accorden des ganzen übrigen Orchesters erdrückt, in immer kürzern Abschnitten, bis es endlich ganz erliegt, und die Musik fort modulirt in seltsamen Weisen, daß der Zuhörer nirgends das Unbestimmte festhalten kann, bis endlich in E dur mit dem Schlage der zum ersten Male eintretenden türkischen Musik, das: „Hurrah!" fürchterlich erklingt, nach den Worten: „setzt an den zersprengten flüchtigen Troß den letzten Hauch von Mann und Roß!" sich wiederholt, und endlich alle Blasinstrumente, Trompeten und Posaunen das erhabene: „God save the King" anstimmen, während das Saiten-Orchester, Trommel rc. die Schlacht fortraset, und endlich verlöscht.

Die Rhythmen und Instrumental-Figuren verbinden sich hier so seltsam, daß der unmittelbare Uebergang vom raschen C-Takte zum $^3/_4$ unmerklich ist, da im letztern die Viertel dasselbe Gewicht bekommen, das vorher ein ganzer Takt hatte, und die Zweiunddreißigstel-Noten so geschwind wie die vorigen Achtel sind.

So glaubte ich, die wahre Größe eines edeln deutschen und englischen Volkes im Gefühle des Sieges, der die Seele dankend zuerst zum Himmel emporreißt — im Gegensatze zu der teuflisch frechen Freude des Feindes wahrhaft bezeichnet zu haben.

In (C dur, drei Violoncell's und Posaunen) feierlich einfachen Accorden tritt nun der Glaube auf im Recitativ: „Söhne des Ruhms," bis er mit den Worten schließt: „preisen Euch als der Jahrhunderte Glanz." — Nun nimmt der Diskant die Worte auf: „wo ewiger Friede ist" — der Tenor: „wo keine Thräne fließt" — der Baß: „sich jede Wunde schließt." — Alle drei: „dort! in der Unsterblichkeit rc." mit Recitativ Schluß zu Dreien, bei: — „lohnt Euch der Kranz."

Dann sagt der volle Chor unisono in F dur: Das „Wort des Herrn ist Felsengrund."

Hierauf eine einfach edle Melodie von Clarinett und Fagott, die dann drei Solostimmen auffassen: „wo auch nur zwei im festen Bund rc."

Nun Ritornell voll frischen Muthes in D moll, und die Worte:

„die Ihr des Unterdrückers Macht“ bis: Preis't, Völker, Gottes Namen“ als Diskant-Recitativ behandelt.

Hierauf der volle Chor ohne Instrumente, mit einer choralähnlichen Melodie, zu den Worten: „Herr Gott, Dich loben wir!“ die später das Fugenthema wird, und stets mit dem ganzen Schlusse verwebt ist. Dann die gesammte Pracht des Orchesters in D dur, und nun jubelnd, aber ehrfurchtsvoll: „Herr Gott, Dich loben wir.“ Die übrigen Worte, betend behandelt, mit schmeichelnder Violin-Melodie begleitet: — „gieb und erhalte den Frieden der Welt ꝛc.“ von vier Solostimmen vorgetragen, bis endlich die Fuge hereinbricht, deren Thema, nach mancherlei Gestaltungen, zuletzt mit dem Gesange der vier Solostimmen zu:

„Gieb und erhalte den Frieden der Welt ꝛc.“

sich vereint, und in Jubel und Dank schließt.

So, meine theuern Freunde, habe ich Rechenschaft gegeben, wie mein Kopf und mein Herz handelte, und mit was für Gemüthsfarben ich zu malen suchte. Wie das aber geschehen, ist das Geschenk von oben, und nur die Welt kann es richten.

Dramatisch-musikalische Notizen über die Darstellungen von Opern auf dem Theater zu Prag*).

(Januar bis December 1816.)

Donnerstag den 11. Januar zum ersten Male: Joconde oder: die Abenteurer. Eine komische Oper in drei Aufzügen, nach dem Französischen des Etienne von J. R. von Seyfried. Die Musik von Nicolo Isouard.

Seit einigen Jahren fangen die Erzeugnisse der französischen Muse an, hauptsächlich das Repertoir der deutschen Bühnen zu füllen, und der Geschmack an diesen leicht dahin spielenden Weisen, die mit einer liebenswürdigen Oberflächlichkeit angenehm zu unterhalten

*) Der chronologischen Ordnung wegen haben zwischen diese Notizen Referate über Concerte ꝛc. geschoben werden müssen. D. H.

wissen, nimmt mehr und mehr überhand. Unter den letztern Erscheinungen dieser Art scheint sich die Oper Joconde in mancher Hinsicht auszeichnen zu wollen. Der Componist des Aschenbrödel und so mancher andern gern gesehenen komischen Oper hat hier nebst den an ihm schon gekannten Vorzügen, einer ächt heiteren Laune, Kenntniß des Theater-Effekts ꝛc., sich auch selbst sogar hin und wieder bis zur italischen Gesangslieblichkeit gewendet, und dadurch gewiß nicht die Zahl seiner Verehrer vermindert.

Bemerken zu müssen glaube ich, daß jeder, der die Oper kennt, über ihren Namen sich befremdet fühlen muß, nicht nur, daß das deutsche: Die Abenteurer, gar nicht das Französische: Coureurs d'aventures, richtig giebt, sondern daß Joconde zum Helden des Stückes gemacht wird, indem er doch nur eine, in's Ganze nicht bedeutender eingreifende Rolle spielt, als beinahe alle Uebrigen; ja, an Interesse mancher nachsteht. Da wir Gelegenheit hatten, die Uebersetzung mit dem Originale zu vergleichen, und manche, sie demselben näher bringende Aenderung zu machen, so fiel der Verdacht weg, als ob lokale Rücksicht in Wien diese Anordnung erzeugt hätte, wo man blos eine Arie des Grafen unübersetzt ließ, und im Uebrigen dem Originale so treu geblieben ist, als die Eile, mit der gewöhnlich solche Arbeiten übernommen werden, und die schwere Beweglichkeit unsrer ernsten Sprache, im Vergleiche mit dem spielenden doppelsinnigen Witze der französischen es erlaubten. — Nur das ausgezeichnete Glück, das diese Oper in Paris und Wien unter diesem Titel gemacht hat, konnte bestimmen, ihr auch denselben hier zu lassen, und durch ihn verleitet, zu dem Irrthume Gelegenheit zu geben, das Hauptinteresse auf einer Person ruhend, wie im Johann von Paris ꝛc., zu glauben, wo im Gegentheile hier mehr in dem lebendigen Ineinandergreifen des Ganzen, und in den pikanten herbeigeführten Situationen die Ursache des Beifalls zu liegen scheint.

Heute, Sonntags den 11. Februar, erscheint zum ersten Male auf unserer Bühne eine Oper in einem Aufzuge unter dem Titel:

Die Strickleiter, nach dem Französischen des Planard von Treitschke, mit Musik von Gaveaux, dem Componisten des kleinen Matrosen, und mehrern andern kleinen, in Frankreich und Deutschland beliebten Opern. An dieser hier ist zwar nur eine geringe Zahl der Musikstücke sein Eigenthum geblieben, indem man in Wien vier andere einlegte, da sie aber so glücklich gewählt sind, daß sie (außer dem ersten Duett) alle denselben musikalischen Geist athmen, und gewiß das Ganze zu einem sehr lieblichen Bouquet vereinen, nun so mag dieses leider überall so überhand nehmende Unwesen, einem Kunstwerke oft die fremdartigsten Theile zum Nachtheile des Schöpfers desselben in den Augen der Ununterrichteten aufzudringen, an dieser Stelle beifällig aufgenommen werden.

Dem Zwecke dieser Notizen gemäß, unterrichte ich den aufmerksamen Musikfreund hiermit von der Wahl der Musikstücke nach der Reihenfolge: Nr. 1. Duett von Weigel, Nr. 2. Cavatine von Spontini, Nr. 3. Duett Polacca Original, Nr. 4. Duett von Isouard. Nr. 5. Ariette von Gyrowez. Nr. 6. 7. 8. 9. Original.

In Intrigue und Charakterbestimmung wird man die französische Gewandtheit und Gewohnheit in Verarbeitung des Stoffes wieder finden. Das Ganze ist heiter und fröhlich, hat sich in Wien mit Glück erhalten, und ist dessen auch gewiß werth.

Sonntag den 1. September zum ersten Male: Faust, romantische Oper in zwei Aufzügen, von J. C. Bernard, in Musik gesetzt von Louis Spohr. Dem Prager Theater gebührt die Ehre, dieses schöne Erzeugniß deutscher Kunstweise zuerst auf die Bühne zu bringen. Obschon im Jahre 1814 von dem Verfasser laut dem gedruckten Buche für das k. k. privilegirte Theater an der Wien bestimmt und eigens geschrieben, erlebte es doch dort keine Aufführung und theilt dieses Schicksal mit einer großen Anzahl Werke, die für die Wiener Theater geliefert wurden, und aus hier nicht zu erörternden Gründen unbeachtet und liegen geblieben sind. 1816

Der bekannte so reichhaltige Stoff ist von Herrn Bernard ganz abweichend von allen frühern Behandlungen desselben bearbeitet worden, und es scheint in dem Reichthum Darbietenden desselben das Eigenthümliche zu liegen, daß vorzüglich alle dramatische Bearbeitungen auf so ganz verschiedenem Wege ihren Zweck, Wirkung hervorzubringen, zu erreichen suchten; und abermals in diesem Reichthume mag auch der Grund zu finden sein, daß jede Phantasie noch größere Forderungen an das aus ihm gezogene Gebilde stellt, als bisher noch durch irgend eine Bearbeitung (für den theatralischen Gebrauch) geleistet worden ist. In musikalischer Beziehung hat Herr Bernard ein schönes Feld eröffnet, und es dünkt Ref. auch daß dieses nicht leicht in bessere Hände hätte kommen können, als eben dieses Componisten.

Herr Spohr hat sich durch seine trefflichen Leistungen in Instrumentalcompositionen aller Art einen so achtungswerthen Platz in der Kunstwelt erworben, daß gewiß jeder Künstler mit freudiger Verehrung seinen Namen nennt.

Als Operncomponist kennt ihn zwar die Menge nicht in eben diesem Grade, doch hat er sich auch in diesem Fache mehrfältig versucht, und daher schon die Erfahrungen voraus, die man nur als Parteiloser beobachten, durch eigne Versuche sammeln kann. Das Duell mit der Geliebten für das hamburger Theater (und andere) sind Ref. am erinnerlichsten davon. Der Charakter des vorliegenden Stoffes liegt offenbar dem Geiste, der sich meistens in den Arbeiten Herrn Spohrs ausspricht, sehr nahe; und diese romantische düstre Geisterwelt entspricht recht der innern Tonwelt dieses Componisten. Hieraus entwickelt sich also leicht das Resultat einer schönen Farbengebung des ganzen Werkes, großer theatralischer und musikalischer Effekte von vorzüglicher Lieblichkeit und Anmuth in den einzelnen Theilen, und erschütternder Kraftäußerungen in den Ensembles und Chören.

Die Ausführung der einzelnen Gegenstände musikalischer Bearbeitung, als: Instrumentation und Harmonieen-Fülle, ist mit der

ausgezeichneten Sorgfalt und Strenge gearbeitet, die man an diesem Meister gewohnt ist.

Glücklich und richtig berechnet, gehen einige Melodieen wie leise Fäden durch das Ganze, und halten es geistig zusammen. In dieser Beziehung wird die effektvolle Ouverture erst nach dem Anhören der Oper ganz verständlich, von der der Componist selbst als Vorwort in dem gedruckten Buche Folgendes zu äußern nöthig fand.

„Der Tonsetzer hat in der Ouverture Faust's innere Lebenszustände der Phantasie des Zuhörers durch Tonbilder anschaulich zu machen versucht."

„Im Allo vivace ist das sinnliche Leben Faust's und der Taumel der Schwelgerei in diesem bezeichnet, denn der Ueberdruß daran weckt das Bessere in ihm, und erzeugt Gewissensvorwürfe, die von der mächtigen Sinnlichkeit betäubt werden."

„Im Largo grave ist sein endliches Ermannen, das Bestreben dem Bösen zu entsagen, und im Fugato das allmälige Aufkeimen guter Vorsätze angedeutet. Doch bald unterliegt er neuen und stärkern Lockungen der Sinnlichkeit — tempo primo — und überläßt sich, von der betrügerischen Macht des Bösen verblendet, mehr als je den ungezügelten Lüsten."

Die großen Schwierigkeiten, die sich übrigens in dieser, so wie in allen Arbeiten Herrn Spohrs, der Ausführung in musikalisch-technischer Hinsicht vorfinden, mögen freilich die Aufführung dieses schönen Werkes mancher Bühne erschweren; Ref. genießt aber die Freude, das kunstliebende Publikum aufmerksam machen zu dürfen, wie der Wille und Eifer des gesammten Opern-Personals, Chors und Orchesters keine Anstrengung für zu groß hält, um neue und oft schon deshalb schwierige Kunstwerke demselben vorzuführen.

Concert-Uebersicht der Fastenzeit 1816.

(März und April 1816.)

Den 2. März gab Herr Franz Kral, Mitglied des Orchesters im Landständischen Theater zu Prag, Concert in dem Redoutensaale. Wenn gleich eigentlich nur bedeutendere Virtuosität das Recht geben sollte, dem Publikum eine Kunstausstellung zu geben (und in dieser Rücksicht manches Concert des vergangenen Winters hätte unterbleiben können, wodurch auch der Drang der Masse vermieden worden wäre, und das Gute sich einer würdigeren Aufnahme hätte erfreuen können); so mußte uns doch das bestimmte Streben des Herrn Kral, sich der Vervollkommnung zu nähern, angenehm sein und er verdient Aufmunterung von Seiten seiner Mitbürger.

In einem Violin-Concerte von Kreuzer und Variationen von Rode zeigte Herr Kral allerdings Fortschritte seit ein paar Jahren, aber das ernste Studium mancher Haupt-Grundlagen eines guten Spiels, reine Intonation, und besonders auch eine gewisse Klarheit des Vortrags möchte ihm noch sehr zu empfehlen sein, und von seinem Fleiße und Liebe zur Sache auch gewiß erreicht werden.

Die Ouverture der Oper: „Der Beherrscher der Geister", von C. M. v. Weber, eröffnete, gut gegeben, das Ganze. Mad. Grünbaum entzückte, wie immer, in einer Arie von Liverati. Beethovens Ouverture zu Egmont ergriff, ebenfalls gut ausgeführt, die Gemüther, und von dem Duett aus den Wegelagerern von Paer, von Mad. Czeka und Herrn Siebert gesungen, wäre etwas mehr Uebereinstimmung im Vortrage zu wünschen gewesen.

Den 6. März. Concert der Mad. Therese Grünbaum, geb. Müller, ebenfalls im Redoutensaale.

Die Ouverture und Introduktion der Oper: Cortez, von Spontini, bewies abermals den Satz, daß eine ächte, auf scenische

Wirkung berechnete Musik gewaltig im Concert-Saal an Wirkung verliere, woher wohl auch die kühle Aufnahme dieses trefflichen Stücks, trotz der gelungenen Ausführung des Orchesters und Chors, zu entschuldigen sein mag.

Die Cavatina von Zingarelli sang Mad. Grünbaum mit allem Zauber, den eine biegsame, fertige Kehle in geschmackvollen, dieser Musikart angehörigen Verzierungen nur hervorbringen kann, welches das Publikum immer mit lauter Anerkennung bestätigt.

Herr F. W. Pixis verschönerte die Akademie durch ein von ihm componirtes und gespieltes Violin-Concert, in dem die Eigenthümlichkeiten seines kraft- und geistvollen Spiels, von einer freundlichen, für das Instrument effectvoll berechneten Composition unterstützt, in den schwierigsten Passagen an's Licht traten.

Möge die Kraftäußerung in Häufung der letztern ihn nicht zu weit führen.

Die Scene mit Chor aus Sophonisbe von Paer ist eines der bestgeschriebenen Musikstücke dieser Gattung, und Mad. Grünbaum entfaltete hier, im Gegensatze zu der vorher gezeigten Lieblichkeit, wahre Größe und Macht des Vortrags und des Umfangs.

Das darauf folgende Duett aus Vogler's Castor und Pollux, eigentlich für zwei Soprane, gesungen von Herrn und Madame Grünbaum, war nicht von bedeutender Wirkung, und die Ouverture zu Coriolan von Beethoven ging nicht so gut, als wir es von unserm braven Orchester sonst gewohnt sind.

Beiläufig sei es hier gesagt, daß ein großer Uebelstand darin liegt, daß die Dauer der Concerte sowohl durch den Umstand beschränkt ist, dasselbe Orchester wieder im Theater nöthig zu sehen, als auch dadurch manches einer gewissen unruhigen Eile unterliegt, die den Genuß stört 2c.

Den 19. und 26. März gaben die Zöglinge des Conservatoriums der Musik ihre jährlichen Concerte. Mit innigem Vergnügen verweilt Ref. bei der schönen Musikblüthe, die das Resultat eines Vereins von Privaten und den Anstrengungen braver Lehrer ist, die

ohne glänzende Aufmunterung oder Belohnung so thätig für das künftige Wohl der Kunst in Böhmen säen. In wenig Jahren schon verspricht dieses treffliche Unternehmen schöne Früchte, und die einzelnen Leistungen, die dieses Jahr zum ersten Male hervortraten, deuten auf baldige sichere Erfüllung.

In dem ersten Concerte wurde gegeben:

1. Symphonie von Mozart (die große aus C dur). Eine schwierige Aufgabe, die ungemein brav und befriedigend gelöst wurde. Präcision und Lebendigkeit war überall. Die ruhige Kraft wird die Zeit bringen.

2. Clarinett-Concert von Castellieri, geblasen von Franz Blatt. Nach überwundener Furcht mit ziemlicher Sicherheit vorgetragen; an Schönheit des Tones mag wohl das Instrument noch hinderlich sein, und reine Intonation ist zu empfehlen.

3. Arie aus Così fan tutte von Mozart, gesungen von Mad. Grünbaum, wurde sehr gut accompagnirt. Bekanntlich das Schwerste für jedes gute Orchester, und daher auch hier sehr erfreulich.

4. Doppel-Concert für zwei Violinen von Kreuzer, gespielt von Vinz. Bertack und Joh. Taborsky. Eine sehr zweckmäßige Uebung im Studium gleicher Bogenführung und des gewissen Anschmiegens des gegenseitigen Vortrags, in dem eigentlich das große Geheimniß einer guten Musikausführung liegt, recht lobenswerth ausgeführt.

5. Concertino für das Waldhorn von Duvernoy, geblasen von Jos. Swetzek. Von einem so kleinen Knaben schon solche Ruhe, schönen Ton und Vortrag zu hören, mußte eine allgemein freudige Verwunderung hervorbringen; fährt er auf dem schön betretenen Wege fort, so haben wir uns einen trefflichen Waldhornisten zu versprechen.

6. Die kräftige Ouverture aus Tamerlan, von Winter, beschloß das Concert. Sie ging vortrefflich, und Ref. hatte blos den Wunsch, sie etwas weniger langsam, wo sie an Nachdruck gewinnt, zu hören.

Die zweite Akademie, den 26. März, eröffnete die herrliche, klare, feurigströmende Symphonie aus C dur von Beethoven, die sorgfältig nüancirt und mit Lebendigkeit gegeben wurde. Die von mehreren Seiten in der ersten ausgesprochene Bemerkung, daß die Bässe etwas zu schwach wären, hatte heute eine stärkere Besetzung derselben zur Folge.

Möchten die aufmerksamen Leiter der Direktion nun auch noch größere Sorgfalt auf das reine Zusammenstimmen, vorzüglich der Blasinstrumente, verwenden. Ref. kennt gar wohl die großen Schwierigkeiten, mit denen in dieser Hinsicht ein Orchester zu kämpfen hat, wegen tausenderlei technischer, physischer und mechanischer Hindernisse. Aber die größte Achtsamkeit darauf kann jungen Zöglingen nicht eindringlich genug an's Herz gelegt werden.

2. Concert für die Oboe von Bahrdt, trug Herr Maritschek mit Sicherheit, und besonders gut, wenn auch mit etwas vielem Gebrauche des Staccato vor.

3. Die Arie aus der Oper: Faniska von Cherubini wirkte, obwohl schon von Mad. Grünbaum gesungen, und gut accompagnirt, nicht sehr an dieser Stelle, und behauptet ihre dramatischen Rechte.

4. Adagio und Polonaise von Rode spielte Joh. Kalliwoda, für sein zartes Alter recht fertig und mit Gefühl.

5. Von dem Concert für den Fagott von Stumpf wurde uns ein Satz entzogen, wahrscheinlich wegen der beschränkten Zeit. Anton Gellert zeigte alle Anlagen, ein sehr achtungswerther Fagottist zu werden, durch seine Ruhe im Vortrage und schönen sichern Ton.

Mozarts Ouverture zur Zauberflöte beschloß, im feurigsten Tempo sehr brav ausgeführt; und gewiß verließ jeder Zuhörer voll Zufriedenheit über die schönen Leistungen den Saal, und erfreute sich des Gedeihens der vaterländischen Kunst-Jugend.

Den 22. und 29. März wurden zum Besten des Fonds zur Unterstützung der Hausarmen um 5 Uhr Nachmittags in dem Redouten-Saale zwei Akademieen unter Anordnung und Leitung des Operndirektors C. M. v. Weber gegeben.

Herrn von Webers Streben geht sichtlich immer dahin, das Publikum an ernste Kost zu gewöhnen, und dadurch erhalten wir manches größere Werk, das die gewöhnlichen Concertgeber aus Sucht durch das Mancherlei zu reizen, verschmähen. Auch hörten wir in dem ersten Concert eine ganze Symphonie von Haydn, deren Ausführung, bis auf einige kleine Flecken im Adagio, lobenswerth zu nennen war. Hierauf folgte Beethovens Oratorium, Christus am Oelberge, von Herrn und Madame Grünbaum, Herrn Siebert und dem Chore des Landständischen Theaters gesungen.

Der geniale Geist des Componisten verläugnete sich auch hier nicht, und blitzte oft herrlich in einzelnen Stücken auf, wenn gleich Ref. an dem Ganzen Haltung und Einheit des Styles vermißt, so wie auch jene edle Einfalt desselben, die dem Geiste des Oratoriums ausschließlich eigen sein sollte.

Die effectvollen Chöre erinnern oft an das Theater, und erwecken den Wunsch, sie da zu hören, welches allerdings für ihre Lebendigkeit aber nicht für den eigenthümlichen Charakter der Musikgattung spricht. Auch entbehrte Ref. ungern die Krone des ernstern Styls, die Fuge, von welcher zwar lockend ein Thema gezeigt, aber eben so schnell auch wieder verlassen wird. Wenn die hohen Meister der Kunst sich diese Abweichungen und flüchtige Behandlung bedeutender Dinge erlauben, wirkt das Beispiel nachtheilig auf das ohnedies immer oberflächlicher werdende Studium der Kunst in ihren geheimsten Tiefen.

Die Ausführung war von Seiten des Orchesters gut und präcis, von Seiten der Chöre wirklich trefflich zu nennen. Letzteres muß uns um so angenehmer ansprechen, da vor ein paar Jahren wir noch keineswegs uns eines guten Chores erfreuen konnten.

Das nicht sehr zahlreich versammelte Publikum war lau, und zeigte, daß es diese ernste Musikgattung nicht sehr liebe.

Das zweite Concert, den 19., enthielt des Mannichfaltigen mehr, ohne deshalb besuchter zu sein.

1. Ouverture zu Schillers Turandot, nach einer ächt chinesischen National-Melodie, bearbeitet von C. M. von Weber. Trommeln und Pfeifen tragen die seltsame bizarre Melodie vor, die dann, vom Orchester ergriffen, in verschiedenen Formen, Figuren und Modulationen festgehalten und ausgeführt ist. Gefälligen Eindruck kann es, ohne sich ganz an die Tendenz der Sache zu halten, nicht hervorbringen, aber ein ehrenwerth gedachtes Charakterstück mag es sein.

2. Madame Grünbaum entzückte, in einer Arie von Herrn C. M. von Weber, durch ihren seelenvollen Gesang, der die in dieser enthaltenen großen Aufgaben mit bewundernswürdiger Leichtigkeit so schön löste, daß gewiß des Componisten Zufriedenheit in den lauten Beifall des Publikums einstimmte.

3. Phantasie für das Pianoforte, mit ganzem Orchester und Chor von Beethoven, gespielt von Herrn Freytag aus Berlin. Wir hörten diese geistvolle Composition zum ersten Male und waren sehr erfreut, unter dem Titel einer Phantasie, der uns einer vielleicht ausschweifenden Regellosigkeit zur Schutzwehr zu dienen schien, ein schön gedachtes, planvolles Werk zu hören, dessen Bau erst am Ende durch die Worte des Chores ganz verständlich und klar wird, daher bei einem zweiten Anhören sehr gewinnen müßte.

Herr Freytag, der von Berlin hierher gekommen ist, um bei unserm Opern-Direktor, von Weber, Composition zu studiren, und sich im Pianoforte-Spiele zu vervollkommnen, trug seine Partie mit Geschmack und Sinn vor, und überwand die zuweilen sehr bedeutenden Schwierigkeiten mit Kraft und Sicherheit. Das Studium des Trillers glauben wir ihm vor Allem noch empfehlen zu dürfen, uns

aber übrigens in Folge einen ausgezeichneten Clavierspieler versprechen zu können. Die ungemein schwierige Begleitung ging sehr präcis, welches den Pragern, die wissen, daß in Wien, selbst unter Beethovens Leitung, einmal gar ein arges Unglück damit geschah, immer ein angenehmes Gefühl mit Recht erweckt.

4. Duett von Farinelli. Obwohl lieblich, stand der leere italienische Kling-Klang doch sehr mager da unter der üppigen Fülle deutscher Harmonie.

Herr Siebert schien sehr heiser zu sein, und Mad. Grünbaum konnte diesem Duett nicht allein den Beifall erringen.

5. Der erste Ton, Gedicht von Rochlitz mit Begleitung des Orchesters und Chors von C. M. von Weber, würdig gesprochen von Herrn Wilhelmi.

Schon bei dem ersten Hiersein des Herrn von Weber wurde diese Arbeit beifällig aufgenommen. Er scheint bei Composition dieses Gedichts dasselbe gleichsam dadurch etwas in Schatten gestellt zu haben, daß er es fast blos als erregendes Mittel zu Schaffung großer Tonbilder brauchte.

Glücklich scheint Ref. die Idee, daß, nachdem der Redner die Schöpfung und die heilbringenden Wirkungen des Tons ausgesprochen hat, nun der Chor als Repräsentant der versammelten Menge in das Lob desselben ausbricht, und in einer kräftigen Fuge das Ganze beschließt. Die Ausführung war tadellos.

Den 30. März gab Mad. Brunetti, Schauspielerin am k. Theater, ein musikalisches Deklamatorium. Abend-Unterhaltung.

Madame Brünetti wußte sehr gut durch den Reiz der Mannichfaltigkeit und der vielerlei Gerichte und Namen das Publikum anzuziehen.

Es würde uns zu weit führen, die 11 verschiedenen Stücke einzeln zu berühren, und wir begnügen uns, zu sagen, daß Alles

sehr lobenswerth im Ganzen, ja vorzüglich im Einzelnen gegeben wurde. Schmerzlich muß übrigens jedes Deklamatorium an den Verlust der trefflichen Schröder erinnern, die in dieser Beziehung noch lange unerreichbar bleiben wird.

Der musikalische Theil ging etwas unter in der Masse der sich schnell drängenden Dinge. Das erste Allegro des Septetts von Beethoven diente zur Einleitung. Mad. Czeka sang eine Arie von Cimarosa mit den an ihr in diesem Genre gekannten Vorzügen, spielte dann mit einer Dilettantin, Frau Professorin Wanruch (die sich durch zartes, geschmackvolles Spiel auszeichnet) eine etwas lange Sonate für zwei Pianoforte von Steibelt, mit großem Beifall, und auch Herr Ehlers gab uns zwei Liedchen mit Begleitung der Guitarre zum Besten.

Den 6. April. Concert des Herrn Franz Clement, Orchester-Direktors des ständischen Theaters.

1. Sturm aus der Oper: Medea von Cherubini. So gewiß es auch ist, daß dieser große Mann nur Treffliches liefern kann, so brachte doch dieses Musikstück heute keine große Wirkung hervor, da es nicht, wie der Haydn'sche Sturm, ein für sich allein bestehendes Werk ist, sondern durchaus auf den scenischen Zusammenhang in der Oper mit jenem eingreifenden Wesen berechnet ist, das Cherubini so eigenthümlich bezeichnet.

2. Neues Violin-Concert, componirt und gespielt von Clement.

Herr Clement bewährte sich hier abermals als einen großen Meister der Kunst, oder vielmehr der Künstlichkeit auf seinem Instrumente. Diese Reinheit und Vollendung des Tons in den schwierigsten Passagen, die Ruhe, Sicherheit und Ausdauer, verdient die vollkommenste Anerkennung. Ueber die Art seines Vortrags, und wie er überhaupt die Kunst betrachtet, will Ref. nichts weiter bemerken, da Beides, zu allgemein bekannt, sein sehr Verdienstliches

auch hat, und es immer unrecht bleibt, von Jemand zu verlangen, daß er seine künstlerische Individualität verläugnen, und einer andern Schule oder Manier beitreten solle, wenn er etwas in seiner Art Vollendetes leistet.

Alle Gattungen sind gut, ausgenommen die langweilige, sagt Voltaire.

Was die Composition betrifft, so verräth sie einen großen darauf verwendeten Fleiß, und war nur überwürzt mit unaufhörlich sich drängenden Modulationen und harmonischen Rückungen.

3. Quartett aus der Oper: Idomeneo von Mozart, gesungen von Mad. Czeka, Mad. und Dem. Kainz und Herrn Ehlers.

4. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello von Eibler — und:

Schließlich: Wellingtons Sieg, oder: die Schlacht bei Vittoria von Beethoven.

Ueber dieses Tongemälde verspart sich Ref. die Aeußerung seiner Meinung bis nach wiederholtem Hören desselben, da er heute, von der eigentlichen Musik, über dem fürchterlichen Lärmen der Kanonen und Kartätschen rc., fast nichts zu hören bekam und auch dem Publikum nicht jene große Erwartung erfüllt zu sein schien, die es mitgebracht hatte; was immer eine mißliche Sache bei einem so ganz außerhalb der Gränzen des Tonreichs liegenden Gegenstande ist, da die Phantasie eines jeden Einzelnen sich eine eigene Vorstellungsart davon macht, die dann schwerlich erreicht wird, und im Vergleiche mit dem großen Stoffe in's Kleinliche fällt.

Die Sieges=Symphonie hat offenbar große Geniezüge, wie sie diesem mächtigen Tonsetzer wohl nie fehlen können; es herrscht mitunter ein wahrer Sieges=Jubel darin; auch das: „God save the King“ ist einmal auf höchst eigenthümliche und kräftige Weise herbeigeführt und begleitet.

Dies sind die ersten Eindrücke, die bei Ref. haften blieben. — Ueber das Ganze ein Mehreres nach der Aufführung im Theater von der Musiker=Gesellschaft.

Den 8. April gab Herr Leopold Eustach Czapek, Hörer der Rechte, eine große musikalische Akademie in dem R. S. zum Besten des neuen Armenhauses.

Der lobenswerthe Zweck lobe auch zugleich die Mittel.

Mad. Czeka und Herr Clement halfen durch ihre anerkannten Talente ihn erreichen, und dankend müssen jederzeit ähnliche Unternehmungen aufgenommen werden.

Den 9. April hatte der Herr Prof. Mikar, im Ständischen Theater, eine, mit einem Tableau verbundene musik. deklam. Akademie zum Vortheile der Elisabetherinnen veranstaltet.

Die unermüdliche Sorgfalt, die Herr Prof. Mikar alljährlich einem ähnlichen Institute weiht, setzt auch zugleich seine Erfindungsgabe, das Publikum, nebst dem Bewußtsein, wohlthätig zu sein, auf neue anziehende Weise zu unterhalten und zu erfreuen, in rühmlich anzuerkennende Thätigkeit.

Den Freunden jedes einzelnen Kunstzweiges strebt er seinen Theil zuzuwenden, erreicht daher sicher seinen Zweck, wenn auch ein etwas buntes Ganze daraus hervorgeht. Mit rastlosem Eifer setzt er alle Mittel in Bewegung, deren Begünstigung vom Publikum er gewiß zu sein hofft. Ihm lohnt dafür einzig das schöne Bewußtsein, das Seinige im vollsten Maaße gethan und nichts unversucht gelassen zu haben.

Eine kraftvolle, mit Instrumental-Effekten reich ausgestattete Ouverture von Bernhard Romberg eröffnete, gut ausgeführt, das Ganze.

2. Arie mit Chor zu der Oper: Titus, comp. von Weigel, gesungen von Hrn. Ehlers, war ohne sonderliche Wirkung, besonders bei einem Publikum, das den Mozart'schen Genius zu sehr zu ehren weiß, als daß es etwas ihm Angeklebtes sehr gut aufnehmen sollte. Obwohl mit aus dem Marsche entlehnten Ideen durchwebt und mit dem Chore beschlossen, strebt dieses Musikstück vergebens, sich das Bürgerrecht unter den übrigen zu erringen.

3. Doppel=Concert für zwei Violinen von Eck; vorgetragen von Kalliwoda und Taborsky, Zöglingen des Conservatoriums der Musik.

Wie immer eine erfreuliche Erscheinung, die heute noch durch die Geistes=Gegenwart des einen Spielers, dem eine Saite sprang, und der, ohne dadurch außer Fassung gebracht zu sein, auf einer fremden Violine recht brav vollendete — erhöht wurde.

4. Die Kuh, von Bürger, gesprochen von Dlle. Brand.

5. Duett zur Oper Titus, von Weigel, gesungen von Mad. Czeka und Herrn Schnepf. Weder als Musikstück noch hinsichtlich des Vortrags rühmenswerth. Ref. vermißte das nothwendige Ensemble des Zweigesangs. Herr Schnepf schraubte seinen angenehmen Baßton in die höchsten Regionen des Tenors, und beraubte ihn dadurch des größten Reizes und der Reinheit. So vereinzelt konnte Mad. Czeka nicht genug wirken.

6. Psalm von Nägeli. Chor. Eine Musikgattung, die uns eben so fremd ist, als sie in protestantischen Ländern heimisch und geliebt wird, wo sie einen wesentlichen Theil der gottesdienstlichen Musik ausmacht.

7. Des Königs Ladislaus Wahl von Castelli, gesprochen von Herrn Ehlers.

8. Chor zu dem Trauerspiele Thamos, von Mozart. Herrlich, mächtig und edel. Gewiß an seinem Platze von großer Wirkung.

9. Allegro für Blas=Instrumente. Ausgeführt von den Zöglingen des Conserv. der Musik. Ward leider fast ganz unhörbar, da die Vorbereitungen zum Tableau theils das Herunterlassen mehrerer Vorhänge nöthig machte, theils die Erwartung des Publikums sich schon durch einige Unruhe aussprach.

Hierauf das Tableau, mit einem Adagio von Blas=Instrumenten begleitet.

Den 14. April im ständischen Theater zur Unterstützung des Tonkünstler-Witwen- und Waisen-Instituts, eine musikalische Akademie.

1. Große Symphonie von Mozart, die sogenannte englische, aus D dur.

Ein großgedachtes, klar und mächtig einher schreitendes Werk, sehr brav ausgeführt unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Wittasek.

2. Oratorium. Der große Tag des Vaterlandes, comp. blos für Singstimmen und blasende Instrumente von J. Sauer.

Es verdient die ernstlichste Rüge, daß man bei der Wahl der aufzuführenden Werke so ganz achtungslos gegen das Publikum verfahren kann, ihm ein in jeder Hinsicht so höchst elendes Machwerk vorzubringen. Man kann keine gemeinern Melodieen, schalere Harmonie, und sinnwidrigere Behandlung des Textes finden, als hier aufgestellt ist, und die Geduld der Zuhörer war wirklich zu bewundern, daß sie ohne größere Zeichen des Mißfallens es so hingehen ließen.

Desto wohlthuender war die gelungene Aufführung des kriegerischen Tongemäldes von Beethoven: die Schlacht bei Vittoria. Die Vortheile, die das Lokal bot, waren weislich angewendet worden, das Annähern der Truppen im Sinne des Componisten zu verdeutlichen. Die Kanonen, Ratschen und Trommeln wirkten in der Folge wohl, aber sie waren so in den Hintergrund des Gemäldes gestellt, daß man im Stande war, dem musikalischen Gange zu folgen, und nicht ein Alles verschlingender Lärm die Ohren der Zuhörer betäubte.

Die Anwesenheit des Herrn Kapellmeisters Hummel aus Wien, der dieses Werk unter des Componisten eigner Leitung gehört hatte, verschaffte dem dirigirenden Kapellmeister C. M. v. Weber Gelegenheit, mit Gewißheit alle beabsichtigten Effekte heraustreten zu machen, welches er mit der Liebe und dem Eifer that, welche er gewiß für alles Gute hegt.

Das Ganze ging wirklich trefflich, und doch war die Wirkung auf das Publikum nicht groß, wovon die Ursache Ref. in dem sucht, was er bei der frühern Erwähnung dieses Werkes ausgesprochen hat.

Der Wirkung der Schlacht scheint ihr zu schnelles Hereinbrechen zu schaden, weil keine Steigerung der Kraft mehr möglich ist, und ohne diese endlich Kälte zurückbleibt, trotz der trefflich kräftigen Figur des Sturmmarsches, der immer tonstufenweise fortrückt. Ob dieses Fortrücken sich nicht auch mit andern in den Gränzen der Regeln liegenden Mitteln hätte bewerkstelligen lassen, läßt Ref. dahin gestellt sein.

Das Haus war voll, und daher doch die Schlacht von Wirkung gewesen.

Den 19. und 26. April erfreute uns Herr Kapellmeister Hummel aus Wien mit zwei Akademieen in den k. k. Redoutensälen. Die erste enthielt:

1. Ouverture aus der Oper: Die Rückfahrt des Kaisers, von Hummel. Ein sehr lebendiges, galant und effektvoll geschriebenes Werk, sehr gut exekutirt unter des Componisten eigener Leitung.

2. Pianoforte-Concert, componirt und gespielt von Hummel.

Herr Hummel hat den ausgezeichneten Ruf, der ihm voranging, auf das Vollkommenste bewährt, die Nettigkeit, Sicherheit und Rundung seines Spiels, die Ausdauer in den ermüdendsten fortgesetzten Figuren, und das außerordentlich Elegante seines Vortrags, erwarben ihm den Beifall der zahlreich versammelten Menge.

Das Concert, an und für sich, gehört nicht zu den ausgezeichnetsten Arbeiten dieses Künstlers, und besonders ungern vermißt Ref. ein bedeutenderes Adagio.

3. Arie von Pär, gesungen von Madame Grünbaum. Diese etwas lange und breite Scene wurde, wie immer, trefflich

gesungen, und wir mußten blos die für den Sänger so nachtheilige Hitze für sie fürchten, die meist die Stimme etwas belegt.

4. Großes Septett für Pianoforte, componirt und gespielt von Hummel.

Ohnstreitig eines der gelungensten Werke, auf das der Componist viel Liebe und Fleiß verwendet zu haben scheint. Es enthält fünf Stücke, unter denen Ref. die Variationen und die Menuett am liebsten geworden sind, theils wegen der schönen Bearbeitung und Ausführung der Idee, theils wegen der verwebten und trefflich in einander greifenden Instrumente. Das Trio der Menuett ist ungemein herzlich und ansprechend in seiner einfachen Horn-Melodie.

Dieses treffliche Septett wurde nicht ganz gewürdigt, was nach einmaligem Anhören auch schwer vom großen Publiko zu verlangen ist, zumal als es für heute offenbar zu lang war, indem es auf Alleindastehen berechnet ist.

Die Ausführung von Seiten unserer braven Künstler, Element, Kutschera, Sellner, Janusch, Zaluzan, Hause, war sehr gut, und vom Componisten natürlich trefflich zu nennen.

5. Die Orakelglocke, von Tiedge. Der Stein der Treue, von Bürger, deklamirt von Dem. Brand.

6. Phantasirte Herr Hummel allein auf dem Pianoforte. Hier entfaltete er erst ganz, wie meisterhaft er Figuren aller Art beherrscht, und wie sie ihm in ungestörter Folge in den verschiedensten Wendungen und Lagen, zu denen ihn seine augenblickliche Laune führt, zu Gebote stehen. Man kann nicht präciser und reiner ein notirtes Tonstück spielen, als hier Herr Hummel phantasirend Alles ausführte. Das Geperlte seines Spiels und gewisse ihm eigene kleine zarte Gesangsschweifungen entzückten allgemein.

Seiner Ansicht zufolge setzt er das Höchste beim Pianoforte-Spiel in das Passagenreiche und deutliche Vollendung dieser. Weitere Vortheile der Natur des Instruments abzulocken und zu gewinnen, verschmäht er vielleicht in einem etwas zu hohem Grade. Uebrigens können sich nebst vielen andern auch die Clavierspieler, die immer

die Dämpfung bei Läufern ꝛc. in der Höhe haben, an ihm ein Beispiel nehmen.

Ein Beifall, wie ihn Ref. hier kaum noch gehört hat, belohnte verdient den trefflichen Künstler.

Das zweite Concert, den 26., eröffnete die Ouverture zu dem Trauerspiele: Marpha von Hummel.

Ein ernstes Tonstück, mit kräftiger und gründlicher Ausführung.

2. An die Entfernte. Romanze am Clavier, von Hummel, gesungen von Madame Grünbaum. Eine liebliche Kleinigkeit, und auch eben so prunk-, aber auch nicht schmucklos deshalb, vorgetragen.

3. Pianoforte-Concert, gespielt und componirt von Hummel, in dem sich alle schon berührten Vorzüge abermals in ihrem schönsten Lichte zeigten.

4. La Sentinelle, gesungen von Herrn Pohl, mit Variationen für Violine, Guitarre und Pianoforte, gespielt von Herr Clement, Sellner und Hummel.

Ein artig erfundenes und dem neuern Zeitgeschmacke gemäß ausgeführtes Musikstück, das unterhielt und gern gehört wurde.

5. Phantasirte Herr Hummel und Herr Clement frei, ohne Vorbereitung, mit einander, auf Pianoforte und Violine.

Ohne einen vorher nur einigermaßen abgeredeten Plan, der dessen ungeachtet der Phantasie der Spieler keine Schranken setzt, ist es eine mißliche Sache um eine solche Verein-Phantasie. Man muß seine Zuflucht zu lauter bekannten Melodieen nehmen und zuletzt wird das Ganze einem Potpourri ähnlicher, als einer Phantasie.

Einem Ideenstrome und einer Harmoniefülle, wie bei Herrn Hummel, so zu folgen, daß es als dazu gehörig, und nicht wie ängstliches Einschieben und Eindringen aussieht, ist beinahe unmöglich, besonders, wenn auch von beiden Theilen nicht mit einer gewissen Rücksicht nehmenden Schonung zu Werke gegangen wird.

Die Sache hatte großes Interesse erweckt, ob sie es auch zurückläßt, will Ref. nicht entscheiden.

So viel ist gewiß, daß Herr Hummel einer Aufnahme und Würdigung sich zu erfreuen hatte, wie vor ihm Wenigen geworden ist.

Das zweite Concert war, wo möglich, noch voller, als das erste, und somit hoffen wir, daß auch er zufrieden Böhmens Hauptstadt verlassen wird.

Warnung für das musikliebende Publikum.

(Berlin 22. November 1816.)

Der Musikhändler, Herr Friedrich Hofmeister in Leipzig, hat ein von mir für Clarinette, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell geschriebenes Quintett, op. 34 — als Solo-Sonate für das Pianoforte arrangirt, unter folgenden irreleitendem Titel herausgegeben:

Sonate pour le Pianoforte,

arrangé d'un Quintuor pour Clarinette

par

C. F. Ebers

de

Charles Maria de Weber.

Op. 34.

Da Herr Hofmeister auf mein dringendes Verlangen, obige fehlerhafte, unrichtige, das Original-Werk verstümmelnde, und dessen Sinn häufig zerstörende Herausgabe zurückzunehmen blos äußerte: „hat sich der Arrangeur Fehler zu Schulden kommen lassen, so mag er die schärffste Kritik über sich ergehen lassen, mir kann das fast gleichgültig sein", so bleibt mir nichts Anderes übrig, als mich auf's Feierlichste vor dieser Herausgabe zu verwahren, und die Freunde

der Kunst davor auf's Dringendste zu warnen, indem ich, mich aller weiteren Bemerkungen enthaltend, nur anzeige, daß — die wahrscheinlich bloßen Stichfehler ungerechnet — erstens, an Ein und Vierzig Stellen die Melodie-Formen unnöthiger Weise geändert worden sind, und zweitens an einer Stelle, Ein Takt, an der zweiten elf Takte, an der dritten Ein Takt, an der vierten acht Takte, an der fünften Ein Takt und an der sechsten vier Takte fehlen.

Carl Maria von Weber.

An die geehrte Direktion des dramaturgischen Wochenblattes zu Berlin. Poststraße 27.

(Prag 20. December 1816.)

In Nr. 24 vom 14. December a. c. des vielseitigen dram. Wochenblattes, ist in einem Schreiben di dato Prag am 25 —, das Leichenbegängniß des verehrten Theaterdirektors Liebich, als ein wehmüthiges Fest geschildert. Ich bedaure also, daß ich zum Nachtheil dieser Zeitung anzeigen, und die Sache dahin berichtigen muß, daß das Leichenbegängniß noch nicht stattfinden konnte, weil Dir. Liebich den 14. noch lebte, und sich auf dem Wege der Besserung befand; zur wahren Freude aller guten Musiker und Kunstfreunde.

Nächst diesem erlauben Sie mir noch die Gewissenhaftigkeit zu erwähnen, die Sie zwar bei jeder Gelegenheit, aber in der Dresdner Correspondenz-Nachricht vom 20. Novbr. desselben Blattes erneut an den Tag legen, nämlich die Ansichten Ihrer Mitarbeiter auch gegen Ihre eigene richtige Ueberzeugung unberichtigt abdrucken zu lassen. Zur Steuer blos der Wahrheit zeige ich an, daß Mlle. Brand zehn Jahre an den Herren Nachrichter oder Nachrichtertheiler zu gute behält, da sie eben ihr 21. Jahr angetreten hat.

Ich bin überzeugt, daß Ihnen diese Berichtigungen willkommen sein werden, da Sie oft genug Ihre Liebe zur Wahrheit versichert haben.

Auch ich mache es mir zum Vergnügen zu der Vervollkommnung eines Blattes zufällig mitwirken zu können, das in Berlin, wo man täglich Gelegenheit hat sich von dessen wahrem Werth zu überzeugen, so richtig gewürdigt wird. Schließlich ersuche ich eine löbl. Redaktion dieses Schreiben in dem nächsten Blatte vom 28. einrücken zu lassen, und bin mit ganz besonderer Hochachtung

Einer löbl. Redaktion

ganz Ergebener.

Ueber:
„Undine“,

nach dem Mährchen gleichen Namens von Fr. de la Motte Fouqué selbst bearbeitet, mit Musik von E. T. A. Hoffmann, zuerst auf dem Königl. Theater zu Berlin erschienen.

(Prag 25. December 1816.)

Als ich den Vorsatz faßte, etwas über dieses schöne Werk öffentlich zu sagen, wandelten unwillkürlich Anzeigen, Recensionen, oder wie man es immer nennen will, gleichen Zweckes, vor meinem Innern vorüber, indem sich mir zugleich vergegenwärtigte, wie ungemein schwierig es sei, ein bestimmtes Bild des beurtheilten Gegenstandes durch sie zu erhalten, oder etwas dem Eindrucke Aehnliches, dessen das Werk selbst fähig ist. Es schien mir dabei immer entweder auf die gewöhnlichen Gesellschaftsurtheile hinaus zu laufen, wo ohne weitere Beweisführung es eine Partie gut, die andere schlecht findet, die gemäßigte es weder verwirft noch erhebt, und alles nur Gewicht und Glaubwürdigkeit durch die Persönlichkeit des Beurtheilers, und des ihm wieder partiell geschenkten Vertrauens erhält; oder es scheint in die Einzelnheiten des musikalischen Baues in technischer Hinsicht sich einlassend, bei den großen Werken, die nicht sogleich in Jedermanns Hände kommen können, in kleine Theilchen aufgelöst zu zerstieben.

Die größten Wirkungen und Schönheiten gehen nur aus der Art ihrer Auf- und Zusammenstellung hervor, verlieren meist immer,

einzeln herausgehoben, ihre ganze Eigenthümlichkeit, ja, zeugen oft scheinbar wider sich selbst, indem sie, so allein betrachtet, fast bedeutungslos werden. Ihr wahres organisch=verbundenes Zusammenleben mit dem Uebrigen vermag doch auch die lebendigste Beschreibung nicht ganz fühlbar zu machen.

Es versteht sich von selbst, daß diese Meinung auch vielfältiger Beschränkung unterliegt, und namentlich bei schon allgemein verbreiteten Kunstwerken, deren Bau und Wesen zu zergliedern nur heilbringend für die Belehrungsuchenden sein kann; in vorliegendem Falle aber, wo blos Zweck ist, das Publikum auf ein Werk aufmerksam zu machen, in dem man die geistige Region anzudeuten sucht, in der es sich bewegt, und die Gestalt, die der Componist ihm verliehen hat, in bezeichnenden Umrissen darstellen will, erscheint es mir nothwendig, erst auseinander zu setzen, wie der Beurtheiler selbst sehe, glaube und denke, woraus dann leicht das Resultat für Jeden zu ziehen, in wiefern er seinen hieraus entspringenden Urtheilen beipflichten könne.

In dieser Hinsicht glaube ich das folgende Bruchstück aus einer größern Arbeit von mir, noch der eigentlichen Anzeige der Oper, voranschicken zu müssen, indem es auch überdies die Gestaltung der Oper Undine größtentheils ausspricht.

Urtheile, in aller Art sehr widersprechend, aus eben berührten Gründen erzeugt, hatte ich über die Oper Undine hören müssen. Ich suchte so viel als möglich einer gänzlichen Unbefangenheit theilhaft zu werden, wenn ich gleich mich der Erwartung von etwas Bedeutendem nicht erwehren konnte, zu welchem ich mich, den Schriften Herrn Hoffmann's gemäß, vollkommen berechtigt fühlen konnte.

Wer mit diesem Phantasie=Gluthstrome und tiefem Gemüthe so Mozart's Geist erfühlen konnte (wie im ersten Theile der Phantasie=Stücke in Callot's Manier), in dem Aufsatze über den Don Juan geschehen ist, der kann nichts unbedingt Mittelmäßiges leisten,

höchstens die Gränze drängen, ja wohl umbiegen, aber nicht leer in ihr wandeln.

Die Bearbeitung erscheint Ref. als ein dramatisirtes Mährchen, in dem wohl mancher innere Zusammenhang bestimmter und klarer hätte verdeutlicht werden können. Herr von Fouqué kannte das Mährchen gar zu gut, und da ist denn gewiß eine Art von Selbsttäuschung, die auch die andern wissend glaubt, möglich. Doch ist es keineswegs unverständlich, wie Viele behaupten wollen.

Desto deutlicher, klarer und in bestimmten Farben und Umrissen hat der Componist die Oper in's Leben treten lassen. Sie ist wirklich ein Guß, und Ref. erinnert sich bei oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, er faßt so gewaltig vom Anfange bis zu Ende das Interesse für die musikalische Entwickelung, daß man nach dem ersten Anhören wirklich das Ganze erfaßt hat, und das Einzelne in wahrer Kunstunschuld und Bescheidenheit verschwindet. Mit einer seltenen Entsagung, deren Größe nur derjenige ganz zu würdigen versteht, der weiß, was es heißt, die Glorie des momentanen Beifalls zu opfern, hat Herr Hoffmann es verschmähet, einzelne Tonstücke auf Unkosten der übrigen zu bereichern, welches so leicht ist, wenn man die Aufmerksamkeit auf sie lenkt, durch breitere Ausführung und Ausspinnen, als es ihnen eigentlich als Glied des Körpers zukömmt. Unaufhaltsam schreitet er fort, von dem sichtbaren Streben geleitet, nur immer wahr zu sein, und das dramatische Leben zu erhöhen, statt es in seinem raschen Gange aufzuhalten oder zu fesseln.

So verschieden und treffend bezeichnet die mannigfaltigen Charaktere der handelnden Personen erscheinen, so umgiebt sie, oder ergiebt sich vielmehr aus Allem jenes gespensterhafte, fabelnde Leben, dessen süße Schauer-Erregungen das Mährchenhafte sind.

Am mächtigsten springt Kühleborn hervor (Ref. setzt die Bekanntschaft mit dem Mährchen von Fouqué voraus) durch Melodieen-Wahl und Instrumentation, die ihm stets treu bleibt, und seine unheimliche Nähe verkündet. Da er, wo nicht als das Schicksal

selbst, doch als dessen nächster Mittelsvollstrecker erscheint, so ist dieß auch sehr wichtig.

Nächst ihm das liebliche Wellenkind Undine, deren Tonwellen bald lieblich und freundlich gaukeln und kräuseln, oder auch mächtig gebietend ihre Herrscherkraft künden. Höchst gelungen und ihren ganzen Charakter umfassend, dünkt Ref. die Arie im 2. Akte, die so ungemein lieblich und geistvoll behandelt ist, daß sie als ein kleiner Vorgeschmack des Ganzen dienen kann, und daher bald allgemein gesungen sein wird.

Der feurig wogende, schwankende, jedem Liebeszuge sich hinneigende Huldebrand, und der fromme, einfache Geistliche mit seiner ernsten Choral-Melodie, sind dann am bedeutendsten. Mehr in den Hintergrund treten Berthalda, Fischer und Fischerinnen, Herzog und Herzogin.

Die Chöre der Landleute athmen ein heiteres, reges Leben, das sich in einigen Stücken zu einer ungemein wohlthuenden Frische und Lust erhebt und entfaltet, im Gegensatze zu den schauerlichen Chören der Wasser- und Erd-Geister, in gedrängten, seltsamen Fortschreitungen.

Am gelungensten und wirklich groß gedacht erscheint Ref. der Schluß der Oper, wo der Componist noch als Krone und Schlußstein auch alle Harmoniefülle rein achtstimmig im Doppelchor ausbreitet, und die Worte: „Gute Nacht aller Erdensorg' und Pracht", mit einer herzlich andächtigen und im Gefühle der tiefen Bedeutung, mit gewisser Größe und süßer Wehmuth erfüllten Melodie ausgesprochen sind, wodurch der eigentlich tragische Schluß doch eine so herrliche Beruhigung zurückläßt. Ouverture und Schluß geben sich hier, das Werk umschließend, die Hände.

Erstere erregt und eröffnet die Wunderwelt ruhig beginnend im wachsenden Drängen, dann feurig einherstürmend, und dann gleich unmittelbar, ohne gänzlich abzuschließen, in die Handlung eingreifend. — Letzterer beruhigt und befriedigt vollkommen.

Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat. Es ist das schöne Resultat der vollkommensten

Vertrautheit und Erfassung des Gegenstandes, vollbracht durch tief überlegtesten Ideengang, Berechnung der Wirkungen des Kunst-Materials, zum Werke der schönen Kunst gestempelt durch schöne und innig gedachte Melodieen.

Es spricht sich hierdurch von selbst aus, daß große Instrumental-Effekte, Harmoniekenntniß und oft neue Zusammenstellungen, richtige Deklamation rc. darin enthalten sind, als die nothwendig jedem wahren Meister zu Gebote stehen müssenden Mittel, ohne deren geläufige Handhabung keine Freiheit der Geistesbewegung denkbar ist.

Um nun aber gleich für die Folge etwas zu tadeln, denn: „Lob und Tadel muß ja sein," so will Ref. einige Wünsche nicht bergen, obwohl er eben in Undine nichts anders haben möchte, da alles, wie es einmal da steht, unbedingt so, und nicht anders, nothwendig ist, und man eigentlich wohl abwarten sollte, ob in einem andern Werke dasselbe sich offenbare. Aber man kann einem Componisten doch wohl ungefähr auch in einem Werke ablauschen, was seine Lieblingswendungen sind, vor denen ehrliche Freunde immer warnen sollen, als am Ende Manier erzeugend.

So ist Ref. aufgefallen die Vorliebe

1. für kleine, kurze Figuren, denen es sowohl leicht an Mannigfaltigkeit fehlt, als sie leicht die Cantilena verdrängen und verdunkeln, die dann heraustreten zu machen große Kenntniß und Sorgfalt von Seiten des Dirigenten voraussetzt.

2. Die Vorliebe für Violoncelle und Bratschen, für verminderte Septimen-Accorde, und oft zu schnell abgebrochene Schlüsse, die wenigstens beim ersten Anhören etwas Störendes haben, und wenn auch nicht unrichtig, doch oft ungenügend sind, und gewisse Bewegungen in den Mittelstimmen, die, wegen ihrer öftern Benutzung von Cherubini, sehr den Haufen geneigt machen, Aehnlichkeiten erspähen zu wollen.

Die Aufführung ist in Hinsicht der Garderobe und Dekoration prächtig, rücksichtlich des Gesanges und Spieles gelungen zu nennen. Das fortwährend gedrängtvolle Haus beweist den Antheil, den das Publikum stets gleich, ja immer mehr und mehr, an der Oper

nimmt. Die Uebelgesinnten wollen der Dekoration viel zuschreiben; wenn aber Ref. bemerkt, daß in andern Stücken, wo dieses der Fall ist, die Leute nur diesen Moment ablauern, und dann wieder gehen, hier aber mit stets gleicher Aufmerksamkeit vom Anfange bis zum Ende bleiben, so beweist dies schon hinlänglich für das Interesse, das ihnen die Sache selbst einflößt.

Rauschenden Beifall könnte der Componist fast allen Musikstücken durch wenig vermehrte Schlußtakte verschaffen, da hingegen sich hier alles immer raschhandelnd vorwärts drängt.

Möge Herr Hoffmann der Welt bald wieder etwas so Gediegenes, als diese Oper ist, schenken, und sein vielseitiger Geist, der als Schriftsteller ihm in kurzer Zeit Ruhm verschaffte, und als Geschäftsmann (Königl. Preuß. Kammer=Gerichts=Rath in Berlin) die Achtung seiner Collegen sichert, auch in diesem Kunstzweige thätig wirken und schaffen.

1817.

Einleitung zu:

Dramatisch-musikalischen Notizen, als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurtheilung neu auf dem Königl. Theater zu Dresden erscheinender Opern zu erleichtern*).

An die kunstliebenden Bewohner Dresdens.

(26. Januar 1817.)

Indem die Bewohner Dresdens durch die huldvolle Vorsorge und bewährte Kunstliebe ihres erhabenen Monarchen, vermöge der vor sich gehenden Gründung einer deutschen Opern=Anstalt, eine

*) Diese dramatisch=musikalischen Notizen mußten, um des Beibehaltens chronologischer Ordnung willen, an drei Stellen durch Einschaltung von Aufsätzen anderer Art unterbrochen werden. Der Herausgeber.

schöne Bereicherung ihres Lebensgenusses erhalten sollen, scheint es dem Gedeihen der Sache zuträglich, ja vielleicht nothwendig, daß derjenige, dem die Pflege und Leitung des Ganzen für jetzt übertragen ist, die Art, Weise und Bedingung zu bezeichnen sucht, unter welcher ein solches Unternehmen in's Leben treten kann.

Es tritt des Menschen Herzen das näher, was es gründen, wachsen und fortschreiten sehen kann. Es wird ihm das lieber und werther, was es auch in seinen Theilen und Bau beobachten lernt; und was soll ihn zunächst freundlicher ansprechen, als das Treiben und Wirken der Kunst: das schöne Erzeugniß des erhöhten Lebens, zu dem jeder Einzelne im Volke eine unsichtbar mitwirkende Triebfeder ist, und sich auch als solche gewiß fühlt.

Es ist daher sogar den Verwaltern des ihnen anvertrauten öffentlichen Kunstschatzes Pflicht, dem Publikum zu sagen, was es zu erwarten und zu hoffen habe, und in wie fern man auf freundliche Aufnahme und Nachsicht von seiner Seite rechnen müsse.

Leicht und schnell sind große Erwartungen erregt, schwer ist es, vermöge der Natur der Sache, selbst nur gerechte Forderungen zu befriedigen.

Die Kunstformen aller übrigen Nationen haben sich von je her bestimmter ausgesprochen, als die der Deutschen. In gewisser Hinsicht nämlich. — Der Italiener und Franzose haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigenthümlich, das Vorzügliche aller Uebrigen wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend an sich zu ziehen: aber er greift alles tiefer. Wo bei den Andern es meist auf die Sinnenlust einzelner Menschen abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Theile sich zum schönen Ganzen runden und einen.

Hieraus folgt, nach der Ansicht des Verfassers, daß die Aufstellung eines schönen Ensemble's die erste Nothwendigkeit ist.

Hat eine Kunstdarstellung es erreicht, in ihrem Erscheinen nichts Störendes mitgebracht zu haben, so hat sie schon etwas Verdienst-

liches, das Gefühl der Einheit — bewirkt. Dieses ist durch Eifer, Liebe zur Sache und richtige Benutzung der dabei beschäftigten Kräfte zu erreichen.

Schmuck, Glanz und Enthusiasmus werden einer Kunstanstalt nur durch ausgezeichnete hohe Talente verliehen. Diese sind in der ganzen Welt selten. Bewahrt und festgehalten, wo sie sind, sind nur die Zeit, und der Segen, der jedem menschlichen Beginnen allein Gedeihen bringen kann, im Stande, diese in der Folge zu verschaffen. Wenn daher jetzt von Eröffnung der deutschen Opern-Vorstellungen die Rede ist, so können solche nur als Versuche zur Bildung eines Kunstkörpers eines Theils betrachtet werden, andern Theils als Mittel, fremde Talente, darin erscheinend, würdigen und kennen zu lernen; und endlich als eröffnete Laufbahn zur weitern Kunstbildung.

Was mit den schon vorhandenen Mitteln geleistet werden soll, empfehle ich der freundlich nachsichtsvollen Güte des richtenden Publikums. Durch die spätere Bereicherung des Personals wird nicht nur manches schon gegenwärtige Vorzügliche, zweckmäßig an seinen Platz gestellt, im vortheilhaftesten Lichte erscheinen, sondern überhaupt dann erst ein planmäßiger Gang in Hinsicht der Wahl der Opern und deren abwechselnder Folge, sich auf Musikgattung und scenische Tendenz beziehend — eintreten können, der dem Publikum das Beste aller Zeiten und Orte mit gleichem Eifer wiederzugeben suchen soll.

Um die Anschaulichkeit dieses Willens den Kunstfreunden näher zu bringen, hoffe ich durch nachfolgende Notizen, die jedesmal dem Erscheinen einer neuer Oper vorangehen werden, wenigstens mein Verlangen an den Tag zu legen, das Gute so weit zu fördern, als meine Kräfte es erlauben, und möge mir dabei der Wunsch nicht verargt werden, dieß nicht mißdeutet, sondern mit Liebe aufgenommen zu sehen.

Dresden, den 27. Januar 1817.

1.

— — Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen sieht; der Gebildete will empfinden, und Nachdenken ist nur dem ganz Ausgebildeten angenehm. — —

Goethe.

— — Der Lauf der Begebenheiten hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn je mehr und mehr von der Kunst des Ideals zu entfernen droht. Diese muß die Wirklichkeit verlassen und sich mit anständiger Kühnheit über das Bedürfniß erheben; denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Nothwendigkeit der Geister, nicht von der Nothdurft der Materie, will sie ihre Vorschrift empfangen. Jetzt aber herrscht das Bedürfniß und beugt die gesunkene Menschheit unter sein tyrannisches Joch. Der Nutzen ist das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte fröhnen und alle Talente huldigen sollen. Auf dieser groben Wage hat das geistige Verdienst der Kunst kein Gewicht, und, aller Aufmunterung beraubt, verschwindet sie vor dem lärmenden Markte des Jahrhunderts.

Schiller.

Die trefflichen Worte Goethe's und Schiller's mögen hier zur Einleitung dienen, und es wird zugleich der Leser — auf dessen Nachsicht ich bei meinen Versuchen rechne — es mir nicht verdenken, wenn ich hinter den Aeußerungen großer Männer zugleich eine Art von Schutzwehr bei meinem neuen, etwas gewagten, Unternehmen suche. Ich fühle mich zu demselben durch die Stelle, auf der ich stehe, aufgefordert, indem die schöne Pflicht auf mir ruht, durch die freundlichen Leistungen der Kunst auf die Gemüther und den Geschmack des Publikums zu wirken.

Die schöne Zeit, wo die Segnungen der allgemeinen, dauernden Ruhe jeden Menschen befeuerten und aufmunterten, seine freien Stunden den schönen Künsten und Wissenschaften zu widmen, — wo die Erscheinung eines neuen Kunstwerkes das Gespräch des Tages und aller geselligen Kreise war, wo Jedermann — nicht von stür-

mischen Anregungen von außen gedrängt — sich frei und gern mit dem Höhern des Lebens beschäftigte, als Bedürfniß einer fühlenden Seele und Nahrung des Geistes; — diese schöne Zeit war uns lange geraubt, und dadurch natürlich auch die nothwendig theilnehmende Aufmerksamkeit des Publikums auf die Erzeugnisse der Kunst.

Ein wahrhaft gutes Werk bewährt freilich in der Länge der Zeit seine Vorzüge, und weiß sich die Theilnahme der Menge zu verschaffen, indem es endlich durch wiederholte Anklänge zum Gemüthe spricht. Ganz anders ist aber doch die Wirkung, wenn das Gemüth schon gleichsam vorbereitet auf den Genuß ist, der seiner wartet.

Es ist mit allen Verhältnissen im Leben so. Sucht nicht Jeder, in den Kreis einer Gesellschaft von einem schon geachteten Theile derselben eingeführt zu werden, während dieser durch einige bezeichnende Worte das Wesen seines Eingeführten der Gesellschaft kenntlich zu machen sucht? Von der Geburt bis zum Tode haben wir Pathenstelle vertretende Freunde.

Es sei also auch mir erlaubt, die meiner Obhut und Pflege anvertrauten Werke bei ihrem Erscheinen demjenigen zu empfehlen, dessen Dienst, dessen Erheiterung, dessen Bildung sie geweiht sind.

Ich habe dabei freilich mich vorzüglich vor einer gefährlichen Klippe zu hüten; nämlich davor, daß — indem ich die ihn vorzüglich bezeichnenden Eigenthümlichkeiten, den Kunstlebenslauf und Charakter meines Pfleglings und dessen Schöpfers berichte, — nicht etwa das, was blos einen Gesichtspunkt zur richtigen Beurtheilung desselben aufstellen soll, — schon als ein vorgegriffenes Urtheil über ihn erscheine. Dieß hieße die schönsten und heiligsten Rechte der Volksstimme verletzen.

Indem ich die Gefahr kenne, glaube ich sie auch schon halb überstanden zu haben, und mein Streben, die Klippe zu umgehen, wird es beweisen.

Dessen ungeachtet halte ich es für nothwendig, auch hier auf Nachsicht für den Eifer zu rechnen, der mich vielleicht zuweilen für die gute Sache zu weit führen möchte; indem auch hier nur der

Enthusiasmus, der den Künstler belebt, und den er so gern aller Welt einzuflößen wünschte, mich zuweilen über die Grenzen des trockenen Berichts leiten könnte.

Vor allem wird mir eine heilige Wahrheitsliebe das erste Gesetz sein; sie ist die strengste Pflicht vor dem Richterstuhl des Publikums. Ich werde die früheren Schicksale der erscheinenden Werke nicht mit Stillschweigen übergehen, ohne dabei für ihr künftiges besorgt zu sein. Nicht jede Pflanze gedeiht in jedem Boden. Was ihr in einem Klima Blüthen und Schönheit schenkt, kann ihr im andern verderblich werden. Eine sorgfältige Pflege wird wenigstens Mißgestalten verhüten, und in dem Streben zum Guten sollen mich auch einseitige Meinungen Einzelner, die, ohne ein eigenes Urtheil zu besitzen, nur vergleichungsweise zu richten im Stande sind, nicht irre machen, denn die Erfahrung hat gelehrt, daß die Gesammtstimme des Publikums beinahe immer gerecht sei.

Ueber: „Joseph in Aegypten“, Oper von Mehul.

(Dresden 28. Januar 1817.)

Donnerstag den 30. Januar 1817 erscheint zum ersten Male auf unserer Bühne die Oper: Jakob und seine Söhne in Aegypten, nach dem Französischen des Alex. Duval. Musik von Mehul.

Mehul behauptet ohnstreitig, nächst Cherubini, den ersten Rang unter den Componisten, die auf ihrer künstlerischen Laufbahn in Frankreich sich vorzugsweise entwickelten und bildeten, und durch die Wahrheit ihrer Leistungen endlich ein Eigenthum aller Nationen wurden. Wenn vielleicht Cherubini noch viel genialer zu halten ist, so tritt dagegen bei Mehul mehr Besonnenheit, die weiseste Berech-

nung und Anwendung seiner Mittel und eine gewisse gediegene Klarheit hervor, die deutlich das angelegentliche Studium der ältesten italienischen Meister und vorzugsweise der Gluck'schen dramatischen Schöpfungen beurkundet.

Große dramatische Wahrheit und lebendiges Fortschreiten ohne zweckwidrige Wiederholungen, die Erreichung großer Effekte mit den oft einfachsten Mitteln, und eine Oekonomie der Instrumentation, die gerade nur das giebt, was durchaus nothwendig ist, sind ihn vorzüglich bezeichnende Eigenschaften.

Von seinen Hymnen und Liedern sind in der Revolutionszeit viel in's Volk übergegangen, und namentlich schreibt man ihm die Marseiller Hymne zu. Von einigen zwanzig Opern, die er geliefert, haben hauptsächlich Euphrosyne (zuerst 1791 in Paris gegeben), Adrien, Ariodant, une Folie, Helene, Joseph, und die Blinden von Toledo seinen Ruf begründet, und ihn als Meister der Kunst in den verschiedensten Musikgattungen bewährt. Enthusiasmus erregte auch besonders seine Ouverture de jeune Henri, obwohl diese Oper selbst ganz durchfiel, und nur die Ouverture viele Tage nach einander allein, und jedesmal da Capo gerufen, gegeben werden durfte. In Deutschland haben sich beinahe alle oben benannten Werke verbreitet; am wenigsten Adrien und Ariodant, am meisten une Folie, unter dem Titel: Je toller je besser, oder: die beiden Füchse, überall mit ausgezeichnetem Beifall aufgenommen, dann Helene, und die Blinden von Toledo, neuestens aber die Oper Joseph, oder Jakob und seine Söhne in Aegypten; die uns hier zunächst angeht.

Wer die leichtfertige Lieblichkeit, das fröhliche volkseigene Aufjauchzen und den durchaus heiter gaukelnden Sinn in der Musik zu une Folie kennt und achten gelernt hat, wird mit Recht die Vielseitigkeit des Geistes und Gefühls dieses Meisters bewundern, wenn er Joseph hört.

Ein wahrhaft patriarchalisches Leben und Farbengebung erscheint hier mit ächt kindlich rein frommem Sinne gepaart. Haltung der

Charaktere und erschütternde Wahrheit des leidenschaftlichen Ausdruckes ist unverkennbar mit großer Meisterschaft, Theaterkenntniß und klarer Anschauung des dem Ganzen Nothwendigen gegeben.

Aller unnöthige Klingklang und Flitterstaat ist hier vom Componisten verschmäht; die Wahrheit war sein Streben, und schöne, rührende Melodieen führte ihm sein Genius zu.

Die Anzeige ist der Verf. noch den Zuhörern schuldig, daß der Schluß der Oper mit dem kurzen Sologesange des Josephs und darauf folgendem Chore, vom Hrn. Musikdirektor Fränzel in München, ganz dem Geiste Mehuls sich anschmiegend, dazu componirt ist. Der Verfasser ist ein erklärter Widersacher aller Einschiebsel, Weglassungen und sonstigen Verstümmelungen des Originalwerkes, und wird darüber später öfter Gelegenheit haben, sich auszusprechen. Wenn er es aber hier erduldsam findet, so liegt dieses in einer lokalen Kunsteigenheit aller französischen Opern, deren Schlußchöre, durchaus beinahe, bedeutungslos sind, weil der rege Sinn der Franzosen, nach Lösung des Knotens, gleich alles unbedeutend finden, und es nicht beachtend, fortstürmen heißt. Der Deutsche läßt sich gern noch in den erzeugten angenehmen Gefühlen wiegen, und folgt theilnehmend dem Darlegen derselben von den ihm lieb gewordenen Charakteren auf der Bühne. Die Rücksicht also, daß die Oper wirklich durch diesen Zusatz gewonnen habe, und die geringere, daß sie so in ganz Deutschland gegeben wird, bewogen ihn, es in dieser Gestalt zu lassen.

Mehul privatisirt jetzt, seit der Auflösung des National-Instituts und Musik-Conservatoriums, wo er Mitglied und Professor war, in Paris, und arbeitet, dem Vernehmen nach, an einer großen Oper.

Ueber:

„Das Hausgesinde“,

Operette von Fischer.

(Dresden 13. Februar 1817.)

Dienstag den 18. Februar 1817 zum ersten Male: Das Hausgesinde, Oper in 1 Akte, nach dem Französischen, mit Musik von Fischer. — Ein heiteres Spiel, allen Freunden fröhlichen Scherzes und der dem Vergnügen bestimmten Zeit, die es beschließt, gewidmet. So lokal in der Regel die Volksposse im Allgemeinen ist, und nur durch heimathlich vertraute Figuren und Charaktere wirkt, mit denen sich, wenn auch nicht angeborene, doch anerzogene Begriffe vom Burlesken und Lachen Erregenden verbinden, — woher es auch kommt, daß jedes Volk den in einer komischen Person ausgesprochenen Repräsentanten seiner launigen und lächerlichen Seite hat, — so haben sich doch zuweilen einzelne dergleichen Gestalten von einer Nationalbühne auf die andere verpflanzt, und sind durch die Bearbeitung mehr oder weniger nationalisirt und dem im Volke wohnenden Begriffe von Komik näher gebracht worden. — Selten ist dieß ganz gelungen, meistens war, zum Wohlgefallen daran, kritische Berücksichtigung und Erkenntniß des jedem Volke Eigenthümlichen nothwendig, und dadurch schon, und nur für Wenigere ganz von Wirkung und Verständlichkeit. Um den Falstaff, John Bull der Engländer, den Harlequin (ja nicht mit dem deutschen Hanswurste zu verwechseln) und den Policinello der Italiener ꝛc. ganz zu genießen, gehört Vertraulichkeit mit dem National-Charakter dazu. — Seit 20 Jahren und länger ist durch das Talent eines trefflichen Komikers (Brunet in Paris) ein eigener Charakter, unter dem Namen Jocrisse, in Frankreich zum Lieblinge aller Lachlustigen geworden. Im Théâtre des Variétés war und ist er die stehende Hauptfigur, um die sich das Ganze dreht, und die, in hundertfältige Beziehungen gebracht, in eben so viel Stücken das Publikum ergötzt. — In ein-

zelnen Theilen Deutschlands zeigen sich ähnliche komische, gleichbleibende Gestalten, und was ehemals der Hanswurst (namentlich der berühmte Prehhauser) in ganz Deutschland war und wirkte, spricht sich nur noch in Wien im Kasperle, und in Bayern im Lipperl aus. — Dummheit und Tölpelhaftigkeit, mit einem gewissen Grade von desto pikanter erscheinendem Naturwitze, der an jeder Sache die lächerliche Seite auf die oft unerwartetste Weise hervortreten heißt, sind beinahe bei allen Völkern die Grundzüge ihrer komischen Personen. — Von den unzähligen Abenteuern des Jocrisse, die ihn sogar endlich (1809) in die Hölle brachten, ist, meines Wissens, nur vorliegendes Hausgesinde, nach le désespoir de Jocrisse bearbeitet, auf die deutsche Bühne gebracht worden. Zunächst in Wien von dem bekannten Komiker Hasenhuth, der, unter dem Namen des Taddädls, sich selbst einen höchst komischen Charakter schuf, (besonders in Absicht auf Ton, durch das fistulirende Sprechen und Schnarren in den höchsten Tönen) — und dann, auf etwas andere Weise gemodelt, von dem ehemals in Berlin angestellten Komiker Wurm. In Wien wurde an die Stelle des, da natürlich wirkungslosen, französischen Vaudeville eine neue Musik geschrieben, von dem, zuletzt bei dem Wiedner Theater als Compositeur angestellten, talentvollen jungen Manne, Herrn Fischer, der leider in der Blüthe seiner Jahre vor Kurzem starb, und schöne Früchte in der Folge versprochen hätte, indem er eine Mannigfaltigkeit lieblicher Melodieen mit Laune und gründlichen Kenntnissen verband. Außer einer Menge von eingelegten Musikstücken in andere Opern, nach der leidigen Willkür in Wien, machten besonders von ihm die beiden Opern: „Die Festung an der Elbe“, in 3 Akten, und „Die Verwandlungen“, in 1 Akte, ausgezeichnetes Glück, und beweisen sein Talent. — Auch vorliegender Oper ist ihr Verdienstliches nicht abzusprechen, und was das Ganze betrifft, kann man von ihr auch nur ihre Wirkung im Ganzen hoffen, da Laune des Augenblicks und heitere Stimmung des Gebers und Empfängers die Hauptsache dabei thun, der Zergliederer seiner Freude überall zu kurz kommt, und sich überhaupt von dieser Gattung nichts Besseres sagen läßt, als was

Millin in seinem Magazin encyclopédique bei Gelegenheit des Jocrisse corrigé sagt: „Ils font rire, c'est tout ce qu'il y a de mieux à en dire.“

Ueber:

„Fanchon, das Leiermädchen“,

von Himmel.

(Dresden 21. Februar 1817.)

Montag den 24. Februar zum ersten Male: Fanchon, das Leiermädchen, nach dem Französischen, von Kotzebue bearbeitet. Musik von Himmel. Die Anwesenheit der Mlle. Lindner aus Cassel, die die Rolle der Fanchon als Gastrolle geben wird, ist die Veranlassung des Erscheinens dieser in einem großen Theile Deutschlands beliebten Oper, die als Vaudeville eine Zeitlang der Drehpunkt der Pariser Aufmerksamkeit war, und in vielen Parodieen den Antheil bewies, den das Publikum an ihr nahm.

Kotzebue bearbeitete sie zunächst für das Berliner Theater, und Himmel schuf eine neue Musik in gleicher Beziehung dazu.

Friedrich Heinrich Himmel, 1765 zu Treuenbrietzen geboren, hat eine Art von näherem Anspruche auf die Theilnahme der Dresdner Musikfreunde dadurch, daß er seine eigentlichen Kunststudien bei unserm trefflichen Naumann machte, und diesem jene Harmoniekenntniß, fließende Stimmenführung und Gewandtheit der Instrumentation verdankt, die seinen lieblichen Leistungen den Reiz einer gewissen Gediegenheit und Gewandtheit geben. Sein lebenslustiger, heiterer Sinn, frohe Laune und Hang zum Lebensgenusse, ließen ihm nicht Zeit, in die tiefsten Geheimnisse der Kunst zu dringen, die, ohne reifes, anhaltend strebendes Forschen, selbst dem von der Natur begünstigten Genius sich nicht erschließen; denn wahrhaft Großes zu leisten, ist nur dem in sich ganz gesammelten und abgeschlossenen Gemüthe möglich.

Himmel verdankt daher auch seinen Ruf größtentheils seinen herzlichen, sinnigen Liedern, der Composition von Tiedge's Urania, und der Oper Fanchon. In diesen einzelnen Lichtstrahlen seines schönen Talentes entfaltet sich ein großer Zauber italischer Lieblichkeit mit deutscher Vollendung in der Form; jedes dieser Musikstücke scheint, wie die Spitze eines frohen Augenblicks, ein künstlerischer Champagner-Moment. Die Vorliebe und Hinneigung zu dem Sentimentalen ist vorherrschend, und Himmel hat in dieser Gattung Sachen geliefert, die gewiß unter das Vorzüglichste gehören. Fanchon ist ein solcher Blüthenstrauß, in den verschiedensten Farben der Laune und des Gefühls spielend, ein Schmetterlings-Gaukeln im Kunstgarten. Versetzt in den elegantesten Zirkel des üppigen Paris, wird jedes Musikstück zum vorüberfliegenden Witz, Scherz, oder zur sonstigen Betonung erhöhten Gefühles.

Ausgeführte größere Musikstücke lagen außer dem Kreise dieser dem Vaudeville nachgebildeten Oper, oder eigentlichem Liederspiels. Sein ausgezeichnetes Glück verdankt es hauptsächlich dem genauen Anschmiegen an die Individualität der vorzüglichsten Künstler, die (1803) die Berliner Bühne schmückten, wo jeder einzelne Charakter nach dem schon vorhandenen gezeichnet schien. Die hieraus entspringende treffliche, durchaus abgerundete Darstellung, und die Leichtigkeit, mit der jeder Zuhörer sich diese Musik aneignen konnte, mußte es für eine Zeit zum Lieblingskinde des Publikums machen, und stets wird es, mit diesem Maaßstabe gemessen, eine ungemein liebliche Erscheinung in der Theaterwelt sein.

Von größern Arbeiten hat Himmel's Vasco di Gama und seine Trauerkantate auf den Tod Friedrich Wilhelm II. am meisten in der Welt gewirkt. Weniger gefiel eine spätere Oper: Die Sylphen (1807), und gänzlich mißfiel sein letztes Werk: Der Kobold, für das Wiedner Theater in Wien geschrieben. Als Clavierspieler hatte Himmel einen außerordentlichen Zauber im Anschlage, und eine Süßigkeit des Vortrages, der ohne eigentliche große Virtuosität allgemein entzückte.

Er starb vor zwei Jahren als Königl. Preuß. Kapellmeister, und mit Recht können alle Freunde lieblichen, gefühlvollen Gesanges ihn beklagen.

Ueber:

Morlacchi's Oratorium „Isacco",

aufgeführt zu Dresden am heiligen Oster-Vorabend.

(Dresden 20. März 1817.)

Wenn das Höchste und Heiligste des Lebens angeregt wird, und die erhabenen Bilder und Erinnerungen der Religion die Seele durchdringen, — da darf wohl der reinste Aushauch menschlichen Gefühles, die erhebende Tonkunst nicht fehlen.

Sie, die mehr Tochter als Nachahmerin der Natur, in ihrer feierlich geheimnißreichen Sprache, Andacht gebend und erzeugend, unmittelbar auf das Gemüth wirkt, und tiefer Rührung Herrscherin ist.

Wie weise umfassen die kirchlichen Gebräuche die menschliche Empfindung: das höchste Leid in schauerlich feiernder Stille, das wiedergegebene Heil, mit des Tones freiem Aufschwunge zum Schöpfer.

Herrlich und erhaben ist es, für diesen Zweck seine Kraft versuchen zu dürfen, und befriedigend könnte dem Künstler das Bewußtsein, gewirkt zu haben, genügen; aber wohl ist es ihm doch auch nicht zu verargen, wenn er das, was er mit Liebe schuf, auch dem Sinne seiner Zuhörer näher bringen möchte.

Selten erscheinend, schnell vorüberwandelnd ist das Resultat langer Anstrengung. Vergönnt mag es also sein, es gleichsam im Vorüberfluge etwas aufzuhalten, zumal wenn man glaubt, in der Behandlung des Stoffes sich anderer Mittel, als die Vorgänger bedient zu haben, deren Wirkung durch nähere Bezeichnung derselben weniger zweifelhaft den Zuhörer überraschen soll.

Herr Kapellmeister Morlachi hat Metastasio's Oratorium: Isacco, Figura del Redentore, neu bearbeitet. Mit freundlich ehrendem Zutrauen hat er den Wunsch geäußert, daß ich in meines Vaterlandes Sprache das Organ sein möge, das seine Ansicht und Absicht bei der Composition dieses Oratoriums den Hörern desselben entwickle, und mit Freude und kunstbrüderlichem Eifer will ich es versuchen, seinem Willen zu entsprechen.

Die Masse der Hörer beurtheilt sehr oft eine Arbeit blos deshalb lieblos oder hart, weil sie nicht den Maßstab anlegt, nach dessen Verhältnissen das Werk geschrieben ist, oder nicht aus dem Gesichtspunkte es sieht, wie der Componist, vermöge seiner Talente, Bildung, und daraus entspringenden Ueberzeugung und Willen, es nothwendig nur sehen kann.

Im gewöhnlichen und allgemeinen Sinne ist deutsches Werk italienischem Sinne so fremd und unbehaglich, wie italienisches dem deutschen. Kunstbildung und Vertrautheit unterscheidet und liebt an jedem das in seiner Art Vorzügliche. Vollendete Wahrheit aber behauptet in allen Zonen ihre Rechte siegend über alle kritische Ansichten, die am Ende doch auch nur in einer Wahrheit sich auflösen müssen.

Wünschenswerth und wahrhaft befördernd ist aber jene Kritik, die wohlwollend mit den Augen des Componisten sehen will, es ihm aber zugleich sagt, denselben dadurch sich selbst entschleiernd, und ihm sein eigenes Geheimniß enträthselnd, da jedes Wesen in der verzeihlichen und natürlichen Befangenheit des eigenen Gesichts- und Fähigkeits-Kreises lebt.

Rühmlich und volle Anerkennung verdienend ist es schon, wenn, nach dem Kunstglauben und Bedarfe eines fremden Landes gebildet, man fühlen lernt, daß dieses nicht ausreiche auf anderm Boden. Es ist dies schon ein schöner Schritt vorwärts auf der Bahn, und man hat dabei nur die Schwierigkeit hoch zu beachten, die Form nicht für die Sache zu nehmen.

Herr Kapellmeister Morlachi hat dieses rühmliche Streben

schon in seinen letztern Arbeiten an den Tag gelegt, und bei diesem Oratorium vielleicht noch mehr im Sinne und Auge gehabt.

Die frühere Behandlung des Textes war nach seiner Ansicht auch den Forderungen früherer Zeit angemessen. Die Secco Recitativi, vielen Arien und wenigen Chöre verbreiteten eine Leere, die dem an musikalischen Reichthum gewöhnten Ohre der jetzigen Musikwelt kaum genügen würde. Er hat also das Ganze in musikalisch bestimmtere Formen gekleidet; die Worte, außer den sich als Arien, Duetten, aussprechenden Musikstücken, nicht sowohl blos als accompagnirte Recitative behandelt (wo Wahrheit des Ausdrucks doch noch größtentheils das Verdienst des Sängers ist), sondern er hat dieselben an eine bestimmtere musikalisch-rhythmische Deklamation gefesselt, wodurch das Ganze mehr zu einem großen, in verschiedenen Takt- und Tempo-Arten sich bewegenden, Musikstücke wird. Nächstdem lag ihm bestimmte Charakterzeichnung der handelnden Personen am Herzen, und sinnreich suchte er mehrern Stellen des Textes, die nur für Eine Stimme berechnet waren, Stoff zu Duetten, Terzetten und Chören abzugewinnen. Ein Verfahren, was wohl lobenswerth erscheinen kann in dem Gefühle des Bedürfnisses desselben, und da es Frevel gewesen wäre, eines Metastasio Dichtung mit fremden Einschiebseln zu verunstalten, welches weniger durch einige Abkürzung desselben zu befürchten war.

Hiermit glaube ich nun den Willen und die Ansicht des Componisten ausgesprochen zu haben; und es würde mich innig freuen, wenn ich dadurch zur erhöhten Wirkung seiner Absicht beizutragen im Stande war.

Der Weg zum Ziele ist breit und mannigfach gestaltet, wir haben alle Platz darauf; er ist auch steil, wohl uns, wenn wir uns alle die Hände bieten; Freude, Friede und Gedeihen der hohen Kunst seien der Erfolg! So rufe ich im Namen aller es mit ihr redlich meinenden Künstler aus.

Ueber:

„Helena",

Oper von Mehul.

(19. April 1817.)

Bei der Anzeige der, Dienstag den 22. April 1817, zum ersten Male auf unserer Bühne erscheinenden Oper: Helena, nach dem Französischen des Bouilly, von Treitschke, Musik von Mehul, — habe ich blos, auf die von mir in den letzten Januarblättern dieser Zeitung, bei Gelegenheit der Oper: Jakob und seine Söhne, versuchte Bezeichnung der Eigenthümlichkeiten dieses trefflichen Meisters zurückweisend, noch zu bemerken: daß Helena um fünf Jahre früher als Jakob und seine Söhne geschrieben wurde, und uns heiteres, ländliches Leben mit dem schön eingeflochtenen Gegensatze leidenschaftlicher Erregung und Charaktere zu vernehmen giebt.

Obwohl in ganz anderer Gattung und Colorit, wird doch dem aufmerksamen Hörer auch hier wieder das sich selbst treu Bleibende und Selbständige des Componisten unverkennbar sein.

Dem musikalischen Gastrechte zu Folge, das dem Fremdlinge gern vergönnt, alle Mittel zur größern Entfaltung seines Talents anzuwenden und zu benutzen — werden Herr und Madame Weixelbaum, die die Rollen des Constantin und der Helena geben, eine Cavatine, ein Duett und eine Arie von italienischen Meistern einlegen. Dieses anzuzeigen, fordert die Achtung, die dem Schöpfer eines Kunstwerks gebührt, zur richtigen Beurtheilung desselben.

Nicht überflüssig dünkt es mir, bei dieser Gelegenheit wiederholt in's Gedächtniß zurückzurufen: daß wir die Ehre, eine deutsche Opern-Gesellschaft genannt zu werden, in diesem Augenblicke noch ablehnen müssen, und daß alle Vorstellungen in dieser Beziehung nur als Versuche zur Bildung eines Kunstkörpers — (aber ja nicht als ein schon wirklich existirender) betrachtet werden müssen, die uns Mittel geben, fremde Talente würdigen und zu

späterer Benutzung kennen zu lernen, und als eröffnete Laufbahn zur weiteren Kunstbildung der schon vorhandenen.

Nur die Zeit bringt Rosen.

Ueber:

„Johann von Paris“,

Oper von Boieldieu.

(1. Mai 1817.)

Sonnabend den 3. Mai zum ersten Male: Johann von Paris, Oper in zwei Aufzügen, nach dem Französischen des St. Just, mit Musik von Boieldieu.

Die Gattung, welcher diese Oper angehört, hat sich seit einem Jahrzehnt und darüber in Frankreich gebildet, und von da auch über Deutschland verbreitet. Man hat sie mit der Benennung von Conversations-Opern zu bezeichnen gesucht, da sie meist ohne Rücksicht auf ihre historischen Beziehungen — durch welche sie uns zuweilen sehr fern gerückt werden, — doch nur das eigentliche Geselligkeits-Leben der jetzigen, oder vielmehr zunächst der französischen, Welt enthalten.

Sie sind die musikalischen Schwestern der französischen Lustspiele, und geben uns, wie diese, das an jener Nation Liebenswürdigste. Heitere Laune, spielender, fröhlicher Witz, auf angenehme Weise durch einige hübsche Situationen herbeigeführt, sind diesen Opern eigenthümlich, und durch den Geschmack der Nation so zur Hauptsache erhoben, daß man (wie bei ihren Lustspielen) eine sehr große Zahl derselben nennen könnte, die sich in Hinsicht der Art der Erfindung, in Zuschnitt, Behandlung und Charakterzeichnung beinahe völlig gleichen, und nur durch die mehr oder minder glückliche Behandlung des einmal beliebten Materials von einander unterscheiden und anziehend werden können.

Sie treten, im Gegensatze des dem deutschen und italienischen Gemüthe eigenen tiefern leidenschaftlichen Gefühls, als Repräsentanten des Verstandes und Witzes auf. Namentlich, und hauptsächlich in musikalischer Hinsicht. So wie der deutschen innigen Phantasie ein einzeln gegebener Gedanke genügt, sie aufzuregen, um in herrlichen Massen ein Tongemälde auszuführen, — der glühenden italienischen oft das einzelne Wort Liebe, Hoffnung ꝛc. dasselbe erzeugt, (was dann auch allenfalls wieder, dieser Worte entkleidet, doch noch als sprechendes Seelenbild allein durch sich bestehen würde, wie die höhere Instrumental-Musik z. B.) — so ist es der französischen Musik eigen, nur meist durch das Wort allein Werth zu haben, da sie, ihrer Natur und Nationalität nach, witzig ist.

Den ausgezeichneten Meistern der Kunst bleibt es vorbehalten, diese Gattungen von einzelnen National-Charaktern zu erschaffen, einander zu nähern, zu verschmelzen, und so der Welt angehörig zu machen. Unter diesen Wenigen möchte Boieldieu wohl fast den ersten Rang unter den jetzt in Frankreich lebenden Componisten behaupten; wenn gleich der Beifall des Publikums ihm Isouard an die Seite setzt. Beiden sind herrliche Talente verliehen, aber Boieldieu wird durch seinen fließenden, schön geführten Gesang, durch die planmäßige Haltung der einzelnen Stücke, wie des Ganzen, durch die treffliche, sorgsame Instrumentirung, und die Korrektheit, die, den Meister bezeichnend, allein Anspruch auf Dauer und klassisches Leben in der Kunstwelt giebt — immer weit allen seinen Mitbewerbern vorgehen.

Wenn er darin Mehul gleich zu achten ist, so zieht ihn andern Theils seine Neigung mehr zu heiteren italienischen Formen, und er stellt das Musikalisch-Melodische höher, ohne der Wahrheit des Wortausdruckes deshalb etwas zu vergeben.

Dieser charakteristische Zug seiner Kunstschöpfungen ist ein doppelt großer Beweis seines selbstständigen Talents, da er, als Verehrer Cherubini's, den größten Theil seiner Studien bei diesem Meister gemacht haben soll.

Die ersten Grundlagen erhielt er von Broche, dem Organisten der Domkirche seiner Vaterstadt Rouen, wo er um das Jahr 1770 geboren wurde.

In den 90er Jahren kam er nach Paris, erhielt die Stelle als Lehrer des Pianofortes am Conservatorium der Musik, und zog bald die Aufmerksamkeit des Publikums durch mehrere gelungene theatralische Werke und eine Anzahl vielgesungener und beliebt gewordener Romanzen auf sich.

Von 10 bis 12 Opern, die in diese Epoche fallen, haben sich in Deutschland am meisten verbreitet — Ma Tante Aurore und Le Calife de Bagdad. 1813 wurde er in Petersburg zum Kaiserlichen Kapellmeister ernannt, ist aber seitdem wieder nach Paris zurückgekehrt.

Das bedeutendste Aufsehen machte sein Johann von Paris, der überall Verehrer fand, und dessen Erscheinen auf unserer Bühne wir der trefflichen Künstlerin, Madame Grünbaum, gebornen Müller, ersten Sängerin des Ständischen Theaters zu Prag, die die Prinzessin von Navarra als Gastrolle geben wird, zu verdanken haben.

Neuerdings gefielen von Boieldieu: Le nouveau seigneur de Village und neuestens sein: Fête de Village voisin. Eine große Oper: Isaure de France, und eine komische: Le Chaperon rouge, von ihm, werden jetzt auf der Pariser Bühne erwartet.

Als Instrumental-Componisten kennt man ihn durch verschiedene Sonaten, Concerte ꝛc. für Pianoforte und Harfe, die aber seinem Verdienste eben keinen namhaften Zuwachs zu verschaffen im Stande sind, das sich um so erfreulicher für das Dramatische entfaltet hat.

Ueber:
„Das Lotterieloos“,
Oper von Isouard.
(7. Mai 1817.)

Sonntag den 11. Mai zum ersten Male: Das Lotterieloos, Oper in 1 Akte, nach dem Französischen, mit Musik von Nicolo Isouard.

Diesen Lieblings-Componisten der jetzigen französischen Musikwelt, der sich Familienverhältnisse halber, früher meistens blos Nicolo de Malte nannte — habe ich nicht das Vergnügen zum ersten Male dem hiesigen Publikum vorzuführen, indem seine erste Oper: L'avviso ai maritati, die er zu Florenz schrieb, schon 1795 hier aufgeführt wurde.

1775 zu Malta geboren, machte er auch da seine ersten musikalischen Studien, die er sodann in Palermo, Neapel, Florenz, und später in Paris fortsetzte. Den Resultaten derselben zu Folge, scheint ihn sein lebendiger, reger Sinn mehr zu dem auf der Bühne Wirkenkönnenden, als zu der vollendeten Herrschaft über alle Geheimnisse der harmonischen Baukunst in ihrer klassischen Vollkommenheit gezogen und gebracht zu haben.

Reiche Erfindungsgabe und eine gewisse Frische von Ideen bei Bezeichnung der Charaktere haben beinahe allen seinen Werken den entschiedensten Beifall erworben, wenn gleich der Mangel an innerer Vollendung und Feile sie dem strengeren Forscher nur als geistvolle Skizzen durch die mit wahrhaft regem Leben bezeichneten Melodie-Contoure zeigt, denen aber jene begründete Haltung fehlt, die allein dem Meister angehörig ist.

In Italien und Malta schrieb er 10 bis 12 Opern, die sich wenig verbreitet haben. In Frankreich hingegen 20 bis 22, von denen die meisten sich großen Beifalls erfreuten. Namentlich des ausgezeichnetsten seine Cendrillon (Aschenbrödel, 1810), die in Paris

90 Mal hinter einander gegeben wurde, und auch in Deutschland beinahe durchgehends großes Glück machte.

Ganz etwas Charakteristisches möchte aus der Bemerkung hervorgehen, daß, trotz des Beifalls, den diese Oper überall erhielt, doch vielleicht die wenigsten Hörer derselben wissen, wer sie componirt hat; und daß — besonders in Deutschland — seine Opern gern gesehen werden, ohne daß sein Name bedeutend verehrt würde. —

Un jour à Paris — Michel Ange — Le Médecin turc — Cimarosa und neuestens Joconde haben sich bei uns am meisten verbreitet.

Das Lotterieloos gehört offenbar mit zu den lieblichsten Schöpfungen, in welcher er sein, ausschließend der Conversations-Oper angehöriges, Talent auf das Bestimmteste durch blühende Melodieen und wahrhaft dem reinsten Frohsinne angehörige Farbengebung bewährt.

Isouard privatisirt zu Paris, wo er auch als vorzüglicher Clavierspieler geschätzt wird, und man erwartet gegenwärtig von ihm auf dem großen Operntheater die von Etienne gedichtete Oper: Aladin, ou la lampe merveilleuse.

Ueber:

„Raoul Blaubart“,

Oper von Gretry.

(13. Mai 1817.)

Sonntag den 18. Mai zum ersten Male: Raoul Blaubart, Oper in 3 Akten, nach dem Französischen des Sedaine, von Dr. Schmieder, Musik von André Ernest Modest Gretry.

Die Gastvorstellungen der trefflichen Meisterin des Gesanges, Madame Grünbaum, schenken uns diese interessante Oper, als ihren Schlußstein für jetzt; und somit möchten sie wohl den Zweck der

Künstlerin, sich in den verschiedensten Gattungen der Gesangsarten zu zeigen — erreicht haben.

Die reine Natursprache eines sich die eigene Bahn brechenden Genius, der, durch die Glut seiner Phantasie zuweilen in dem Labyrinthe des Regelrechten sich verwirrend, nur wieder auf ganz eigenthümliche Weise, die seinen Irrthümern meist einen hohen, seltsamen Reiz verleiht, die Schranken überspringt, hat den Werken Gretry's ein so eindringliches Interesse zu verschaffen gewußt, daß man von ihm eine eigene Kunst-Epoche in Frankreich berechnen kann; indem seine Melodie-Formen und Behandlung der dramatischen Musikstücke eine Art von feststehender Typus für alle Uebrigen wurden, die die Gunst des Publikums besitzen wollten.

1741 in Lüttich geboren, in Rom 1759 Musik studirend, erkannte er, einer Aeußerung in seinen Mémoires, ou Essais sur la Musique (Paris 1797) zu Folge, nur den Componist Casali daselbst für seinen wahren Lehrer an, und sprach dabei seine ganze spätere Ansicht und Arbeitsweise durch die Bemerkung aus, daß dieser Alles auf den Effekt hingeleitet habe.

Dieß ist das Bezeichnendste und in der damaligen Zeitepoche, den 60er Jahren, neu Hervortretendste in der Gretry'schen Musik; nämlich, das Streben, der Wahrheit des Wortausdruckes und der die Charaktere treffend bezeichnender Melodieen auf's Vollkommenste zu genügen, worin ihn seine Zeitgenossen Pergolese gleichstellten, der aber bei weitem korrekter und mehr Herr aller Mittel war, als Gretry, welcher sich auf keinerlei Weise in Erreichung dieses Zieles durch Beschränkung irgend einer Art hindern ließ, und daher oft in der Verlegenheit, seine Ideen den Grundsätzen des harmonischen Baues anzuschmiegen, die seltsamsten Auswege erfand, deren wahrhaft kindlich naive Querstände doch immer lebendig das Suchen nach innerer Wahrheit genial aussprachen.

Vielleicht ist Gretry der einzige der in Frankreich erblühten Componisten, der bedeutend lyrischen, ja sogar oft romantischen Sinn hatte. Die mitunter wirklich rührende Unschuld seiner Melodieen, deren Rhythmen sich immer nach dem Bedürfnisse des Augenblicks

und nicht nach festgestellten Formen richteten und erzeugten, sind vergeblich zu erreichen versucht worden. Ueberstrahlt haben seine Werke alle die seiner Zeitgenossen, Monsigny, Dallayrac, Martini ꝛc., welche auch jene von ihm eröffnete Bahn betraten, die für die komische und lyrische Oper, nur etwas dem Zeitgeiste genähert, noch jetzt von Berton, Le Sueur, Boieldieu ꝛc. verfolgt wird und deren Musikgattung selbst durch die musikalische Revolution des riesenhaften Gluck, der der großen Oper eine neue Welt eröffnete, keine bedeutende Veränderung in ihrem innern Wesen erlitten hat.

Gretry hat gegen 70 dramatische Werke geschrieben. In allen Theilen Deutschlands sind davon die meisten unzählige Male gegeben. Ich nenne nur: le Tableau parlant, les deux Avares, Zemire et Azor, la Rosière de Salenci, le jugement de Midas, Richard Coeur de Lion etc. Am wenigsten kennt man seine Pierre le Grand, Guillaume Tell, Amphitryon etc.

Der Stoff des Fürst Blaubart ist aus dem uralten Mährchen gleiches Namens entlehnt, und hat sich, nebst Richard Löwenherz und Zemire und Azor, am meisten beliebt erhalten, ja, ist am wiederholtesten von den Theaterdirektionen hervorgesucht und erneuert auf die Bühne gebracht worden.

Bei einer ähnlichen Veranlassung in Wien hat man es dem Bedürfnisse des Zeitgeschmackes gemäß und für nöthig erachtet, die würzigere, reichere Instrumentation, die jenen eigen, auch diesem Werke zu erhöhter Wirkung desselben beizugeben.

Diese Bearbeitung hat der verstorbene Kapellmeister Fischer mit großer Liebe und Einsicht übernommen, und wenn es gleich dem Kunstkenner unstreitig werther sein würde, die Oper ganz in ihrer Originalgestalt zu hören, so ist es doch von der andern Seite nicht zu leugnen, daß sie durch diese Bearbeitung dem Sinne unserer jetzt lebenden Musikwelt näher gebracht worden, ohne der Eigenthümlichkeit ihrer Ideen beraubt worden zu sein. Shakespeare's, Calderon's und Anderer Werke leiden unter demselben Drucke. — —

Daß wir es so geben, beruht auf mehreren Gründen, vorzüglich aber auch auf der Ueberzeugung, den Manen Gretry's dadurch

nicht unwürdig zu begegnen, ja, es der Fassungs- und daher Würdigungs-Gabe des dermaligen musikalischen Publikums vertrauter und liebevoller gemacht zu sehen.

Auch als politischer Schriftsteller hat sich Gretry 1801 (de la Vérité, 3 Vol.) gezeigt. Seine musikalischen Abhandlungen aber beweisen die gänzliche Unwissenheit in der musikalischen Literatur, und wie sehr er Alles aus eigenem Gefühle geworden und gefunden, indem er Dinge, die in Deutschland fast jeder Chorknabe seit Jahrzehnten kennt, für ganz neu gemachte Entdeckungen ansieht.

Doch das gehört in das große Register der französischen Gelehrsamkeit.

Ueber: „Das Waisenhaus“, Oper von Weigl.

(1. Juni 1817.)

Mittwoch den 4. Juni wird zum ersten Male auf unserer Bühne gegeben: Das Waisenhaus, Oper in 2 Akten, von Treitschke, Musik von Joseph Weigl.

Ein deutsches Original-Werk, 1808 für und in Wien geschrieben. Das Glück, das diese Oper und ihre nächste Schwester, die Schweizer-Familie, in Wien und dem größten Theile Deutschlands machte, brachte für kurze Zeit eine Anzahl Rührungs-, Leidens- und Schmerzens-Opern in Schwung, deren Sentimentalitäts-Leben aber, außer jenen beiden genannten, dem baldigen Tode nahte, und mit dem Bergsturze (Oper in zwei Akten von Weigl, 1812) diese Epoche beschloß.

Es ist immer anziehend, zu sehen, wie Künstler und Publikum sich gegenseitig bestimmen, bilden und leiten. Wie ein gelungenes Werk, das die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zog, nicht nur Nachahmer und Nachäffer von allen Seiten entstehen macht, sondern wie

es auch den Schöpfer desselben bestimmt, auf dem einmal mit Erfolg betretenen Wege fortzuwandeln, und sich lieber den sicher den Effekt bewirkenden Mitteln zu vertrauen und sie beizubehalten, als durch neue Versuche den schön lockenden Beifall des Augenblicks und der Zeitgenossen auf's Spiel zu setzen. Daher kommt es wohl, daß selbst bei bedeutenden Meistern, z. B. Winter ꝛc., immer nur eines ihrer Werke den Culminationspunkt macht.

Obwohl von jeher Joseph Weigl eine ungemeine Fülle weicher, schmeichelnd eindringender Ideen zu Gebote standen und alle seine Arbeiten belebten (tadellose Korrektheit versteht sich von selbst), so scheinen doch auch die obengenannten Opern eine eigene Kunst-Periode seiner Compositionen zu bezeichnen. Merklich unterscheiden sie sich in Styl und Haltung von den früher seinen Ruf begründenden Werken, von welchen ich nur La Principessa d'Amalfi, und hauptsächlich — neben einer Anzahl der melodiereichsten und üppig reizenden Balletmusiken — L'amor marinaro (Der Korsar aus Liebe) nenne. Dieser Gattung schließt sich noch seine Uniform an, doch schon weniger; und nur das Waisenhaus und die Schweizerfamilie haben ganz diese weichliche, fleißige und kenntnißreiche Sammtmalerei, die seine Arbeiten zu den Lieblingen des Publikums erhob.

Seine Art und Weise, zu schreiben, gehört recht eigentlich der Wiener Musikschule an, — durch die Gediegenheit und in allen Theilen sorgfältige Feile der Werke Mozart's und Haydn's begründet.

Hervorstechend ist bei Weigl die Neigung zu ungeraden Takt-Arten, die Stimmführung der Violine in den höhern Lagen, und das Streben, jedes Musikstück möglichst melodisch abgerundet zu geben, und mehr dadurch, als durch die höchste Richtigkeit und Wahrheit des Deklamatorischen, die scenische Forderung zu erfüllen. Vielleicht entwickelte sich dieß aus den vielen Ballet-Musiken, die er schrieb.

Dem Geiste der ernsten dramatischen Gattung scheint sich sein Talent nicht gern anzuschmiegen, und sein Hadrian trägt

keineswegeѕ den Stempel der Größe, die dieser Stoff zu verlangen berechtigt ist, weshalb er auch keine sehr beachtete Aufnahme in der Musikwelt fand. Dagegen hat man Oratorien von ihm, die würdevoll und meisterhaft geschrieben sind.

Joseph Weigl, 1765 zu Wien geboren, machte seine ersten Studien nach Albrechtsberger und unter Salieri's Leitung, besuchte auch Italien und schrieb daselbst mit Glück. Doch brachte er den größern Theil seines Lebens in Wien zu, wo er als K. K. Kapellmeister und Operndirektor angestellt ist.

Für die Kammer hat er sehr wenig geschrieben. Aber noch verdient Erwähnung, daß er sich bei den Opern, die seine Theilnahme zu erregen wissen und deren Leitung er übernimmt, als ein trefflich Dirigirender auszeichnet.

Ueber:

Madame Grünbaum als Sängerin.

(2. Juli 1817.)

Sie wollen meine Meinung über Mad. Grünbaum wissen, hier ist sie über das diese Sängerin Bezeichnendste. Stimme ist das Naturgeschenk, das ich gleich abrechne, weil dessen Vorzüglich- oder Mittelmäßigkeit sich verständlich genug für Jedermann ausspricht, und so herrlich es auch ist, doch noch nicht allein den Sänger macht; so wenig als eine schöne Figur den guten Tänzer. Das von der Natur gegebene Metall aber, es sei nun spröde, geschmeidig oder weich, so sich unterthan zu machen, daß es in alle zur Ausübung nothwendige Formen willig und scheinbar zwanglos sich schmiege, ist das, was den wahren Künstler beweist, und Viele mit den Worten: „vollkommene Schule", ausdrücken wollen.

Welche ungeheuere Forderungen macht man an eine gute deutsche Sängerin! Sie soll vor allem den Zauber der italienischen Geschmeidigkeit und Zierlichkeit haben. Sodann die höchste deklamato-

rische französische Leichtig= und Leidenschaftlichkeit, und natürlich am Ende auch die deutsche einfache, tief fühlende und Wahrheit forderude Gesangsweise. Wie bequem hat es eine Sängerin in Italien! Ihr ganzes Leben hindurch bewegt sie sich in einer und derselben Sphäre. Ihrer Stimme, ihren Fähigkeiten muß Alles vom Componisten angepaßt, — die Schwächen derselben verdeckt, die Schönheiten und Naturgaben hervorgehoben werden. Kommt etwas Anderes, Unbequemes vor — enthalte es auch die höchste Kunstschönheit — mit dem ganz einfachen Grunde: non è scritto per me, wird es bei Seite gelegt und das nächste beste Gurgelrechte an dessen Stelle gesetzt.

Mad. Grünbaum ist Herr und Meisterin ihrer Stimme. Jeder Ton steht ihr mit seiner längsten Dauer, Schwellung und Reinheit allein und in jeglicher Verbindung, zu Gebote. Ihre Passagen sind deutlich, geperlt, nicht ein über die Töne Rutschen, Herunterpoltern oder Hinaufhusten. Jeder einzelnen Klangstufe in denselben wiederfährt ihr Recht; denn man könnte z. B. in ihren Läufen durch die halben Töne, hinauf oder herab, ihr kühn auf jeder beliebigen Stelle ein Halt! zurufen, und den letzten Ton immer noch so rein und gediegen finden, wie ihn nur der Instrumentist gewöhnlich geben kann.

Nächstdem ehrt sie, laut und weitschallend sei es gesagt, das Kunstwerk, in dem sie Theil des Ganzen ist, und sieht es nicht als ein allerunterthänigst zusammengetragenes Tonnest an, in dem Alles nur um ihretwillen da wäre. Daher singt sie jede Gattung mit dem ihr zugehörenden Charakter (wie einfach sang sie die Romanze im Lotterieloose, verschmähend um der Sache willen den lauten Beifallruf, den gewiß zu erringen, ihr durch ein paar kühne Passagen so leicht gewesen wäre!), schließt sich in Ensemblestücken mit der Präcision eines Instrumentalisten an das Ganze an, und zerreißt und mißhandelt nicht Alles, was man Taktverhältniß und musikalische Einschnitte heißt, wo so oft das Orchester schon seine musikalische Rede geschlossen hat, und dann der Sänger, mit aller möglichen Bequemlichkeit und empörenden Verachtung alles rhythmisch musikalischen Gefühles und Gesetzes, gelegentlich einen halben Takt später schließt, um eine wohlgefällige Tirade anzubringen, während

das Orchester schon wieder etwas Anderes sagt. Daß sie sich dergleichen nie zu Schulden kommen läßt, beweist auch, daß sie Musikerin im eigentlichen Sinne des Wortes ist. Dieß bewährt sie auch bei ihren Verzierungen und Kadenzen, die nie ganz willkürlich in's Blaue hinaus wirbelnde Raketen sind, sondern sich selbst in ihrer Freiheit doch in gewissen takt- und harmoniegemäßen Einschnitten bewegen, die ihre Vollendung bezeichnen, und es dem Hörer leicht machen, sie zu begreifen und zu verfolgen. Die Ruhe, mit der sie dieses macht, und die Herrschaft über alle Grade von Schwäche und Stärke in Höhe und Tiefen der Passagen, bezeugt ihre Meisterschaft; und von dieser geht das Wohlgefallen des Hörers aus, der, ungetrübt von Angst für das Gelingen, rein die Kunstfertigkeit genießt.

Daß sie rein intonirt, einen guten Triller besitzt, richtig und daher unbemerkt Athem holt, große Kantilenen eben so mit dem gehörigen Portamento zu geben weiß, als flüchtige Passagen mit Leichtigkeit — versteht sich von selbst, als Eigenschaften, ohne die man nicht Anspruch auf den Namen einer bedeutenden oder großen Sängerin machen darf.

Wenn übrigens auch bei Madame Grünbaum noch manches zu wünschen übrig bleiben sollte, so hängt das mit dem alten Spruche: „Es ist nichts vollkommen unter der Sonnen," zusammen. Daß aber die Sonne nicht viel so vollkommene Sängerinnen, wie Mad. Grünbaum ist, bescheint — will ich recht gern, meiner Ueberzeugung gemäß, bescheinigen.

Ueber:

„Lodoiska",

Oper von Cherubini.

(13. Juli 1817.)

Donnerstag den 24. Juli erscheint auf dem Königl. Theater zum ersten Male: Lodoiska, große Oper in 3 Akten. Musik von Cherubini.

Einer der wenigen Kunst-Heroen unserer Zeit, der, als klassischer Meister und Schöpfer neuer, eigener Bahnen, ewig in der Geschichte der Kunst hell erglänzen wird.

Die Tendenz seiner Geisteskraft gehört, gleich der Mozarts und Beethovens — obwohl jeder auf seine ihm rein eigenthümliche Weise — dem in unserer Zeit Vorherrschenden — dem Romantischen an.

Ernst, oft bis zum düstern Brüten — stets die schärfest-bezeichnendsten Mittel wählend, daher glühendes Colorit — gigantisch groß im Auffassen des Ganzen und der einzelnen Situationen — kurz und energisch — manchmal scheinbar abgerissen, die Ideen hingeworfen, die aber, in dem tiefgedachtesten innern Zusammenhange stehend, mit dem üppig gewürztesten harmonischen Reichthume geschmückt, recht das wahrhaft Bezeichnende dieses Tonschöpfers ausmachen, und die Tiefe seines Gemüthes — das, bei den großgedachten Conturen und Massen, die reichlichst ausgestattete Ausführung jedes scheinbaren Nebenzweiges sorgfältig berücksichtigt beurkunden — das ist seine Weise.

Aus Letzterem entspringt es oft, daß der, welcher nicht im Stande ist, das Ganze auch mächtig zu überblicken, häufig in Versuchung kommt, einen Theil für's Ganze zu nehmen, und so auf Abwege zu gerathen, die ihn die Absicht des Componisten nicht errathen — oder zerstückelt erscheinen lassen. Dieß geschieht vorzüglich der unglückseligen Klasse der selbstzufriedenen Halbkenner. Den unbefangenen Kunstfreund wird es ergreifen, selbst wenn ihm manche Mittel unerhört fremdartig gewählt vorkommen, und er hinterher den Kopf schüttelt, es fast sich selbst übelnehmend, daß ihn sein Gefühl so seltsam überrascht habe, gegen allen musikalischen Anstand, den er bisher in der gewöhnlichen Opern-Musik gelernt zu haben glaubt.

Ein Anflug von Schwermuth ist allen Arbeiten Cherubini's beigemischt, und seine humorreichsten und heitersten Melodieen werden immer etwas Rührendes in ihrem Innern tragen.

Bei seiner Art zu arbeiten läßt sich am allerwenigsten die ohnedieß so einseitig bezeichnende und das Kunstwerk so elend in zwei

Hälften theilen wollende Redensart: dieß oder jenes Musikstück sei besonders schön instrumentirt, anwenden. Ein wahrer Meister hat im Augenblicke des Empfindens auch alle ihm zu Gebote stehenden Mittel als Farben vor Augen. Er denkt sich so wenig als der Maler eine nackte Gestalt, die er erst später mit glänzenden Lappen und Steinchen aufputzen möchte. Ja! unter dem reichen Faltenwurfe entdecke man allerdings die innere Ursache desselben in der ihn erzeugenden Muskel ꝛc.; aber das Ganze muß ganz gedacht sein, sonst bringt es auch nur Halbheit vor das Auge oder Ohr des Genießenden: ist ein angeputzter Gliedermann und keine lebende Gestalt.

Bei Cherubini geht dieses Verschmelzen aller Mittel zum Total-Effekt oft so weit, daß man ihm häufig, aber gewiß mit Unrecht, Mangel an Melodie vorgeworfen hat, und es ist nicht zu läugnen, daß er der Melodie des ganzen Musikstückes oft das gewöhnlich als eigentlich Melodie führend angenommene Mittel des Sängers untergeordnet hat.

Wenn dieß allerdings nicht in seinem ganzen Umfange zur Nachahmung zu empfehlen ist, so liegt auch wohl großentheils (namentlich in Arien, wo es am wenigsten zu billigen) Entschuldigung für ihn darin, daß er für französische Sänger, sive Schreier, schrieb, die den Ausdruck des Affektes mehr in der, durch die Orchester-Belebung höher potenzirten, Deklamation suchen, da hingegen der Italiener mehr durch sich und durch den eigenen Gefühlsausdruck wirken will; und der Deutsche (Mozart) abermals beides in sich zu vereinen sucht.

Obige Vermuthung findet ihre Gründe in den verschiedenen Werken Cherubini's. Diejenigen derselben, deren Charakter die höchste Leidenschaftlichkeit erfordert, sind ganz in diesem Style geschrieben, der auch seiner Natur am innigsten verwandt und lieb ist. Das erste dieser Gattung war Lodoiska (Paris, 1791); ihr folgte, am meisten hervorragend, Elisa, 1794. Medea, 1797. Andere Gefühlsart heischend und Aller Herzen gewinnend erschien 1800 les deux Journées, oder der allgemein hochgeliebte Wasserträger. In Faniska (1806, Wien) verschmolzen beide Gat-

tungen in Eins, nur scheint es mir manchmal, als habe Cherubini sich doch zuweilen etwas Zwang angethan, um auf den weichlich gewöhnten Wiener Geschmack einige Rücksicht zu nehmen.

Wahrscheinlich hätte sein Genius eine andere Richtung genommen (jedoch gewiß immer eine höchst eigenthümliche), wäre er in seinem Vaterlande Italien, wo er zu Florenz 1760 geboren ist, und bei Sarti seine bedeutendsten Studien machte, geblieben.

Merklich unterscheiden sich seine von 1780 mit Quinto Fabio begonnenen theatralischen Werke von diesen spätern — deren Epoche mit Lodoiska begann — obschon derselbe tiefe Ernst schon auf jenen ruhte.

Die Wirkung, die Mozarts und Haydns Werke auf sein Gemüth machten, bestimmte ihn, einen neuen Weg zu gehen, so wie das wahre Genie immer bei Bewunderung des Fremden nicht dessen Nachahmer wird, sondern nur dadurch den schönen Anstoß erhält, neue Bahnen zu finden.

Seine letzten Opern, Pygmalion und die Abenceragen, haben sich noch nicht in Deutschland verbreitet; die bereits genannten aber desto mehr.

Im Kammerstyle hat man mehrere Kantaten ꝛc. von ihm; eine dreistimmige große Messe und eine vierstimmige soll vollendet sein.

Als einer der Inspektoren des Conservatoriums zu Paris, dankt die Kunst viel seinem Eifer und seiner ächt künstlerischen Strenge.

Er lebt still, eingezogen, im Kreise der Seinigen, ist so bescheigen als groß, und beurkundet auch als Mensch den wahren Künstler, der nur in Reinheit des Herzens und der daraus entspringenden innern Ruhe ganz sich dem innersten Heiligthume der Kunst nahen kann.

Ueber:

Das „Terpodion" (Labesang).

Neues Instrument von J. D. Buschmann.

(29. August 1817.)

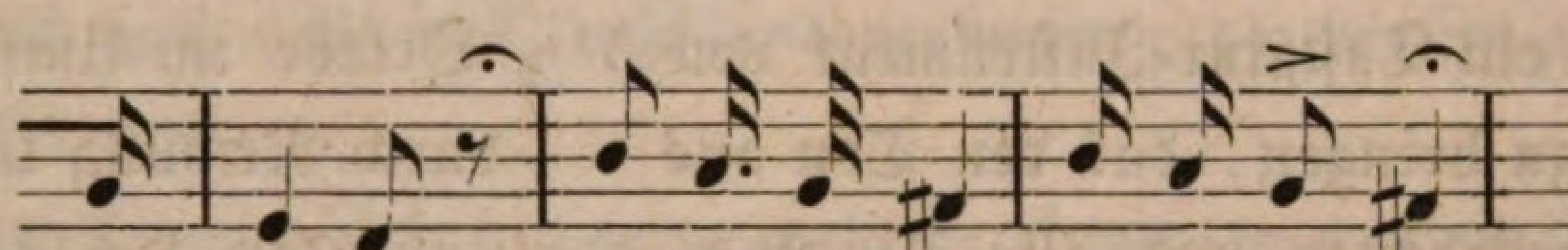
So benannte der kunstliebende und schützende Herzog von Gotha, wohlverdienter Weise und sinnvoll ein neu erfundenes musikalisches Instrument, dessen Entstehung die Welt hauptsächlich auch Seiner huldvoll thätigen Unterstützung verdankt, und welches die kunstliebenden Bewohner Dresdens baldigst in einem von dem Erfinder und Verfertiger desselben, Herrn Mechanikus Joh. Dav. Buschmann aus Friedrichsroda bei Gotha, zu gebenden öffentlichen Concerte zu hören das Vergnügen haben werden, nachdem es schon die Zufriedenheit und den Beifall Unseres Allergnädigsten und kunstkennenden Monarchen und dessen erhabener Familie zu erringen so glücklich war. — Herr Buschmann hat einen zwölfjährigen Fleiß darauf verwendet, ein Tastatur-Instrument von $5^1/_2$ Octave im Umfange zu Stande zu bringen, das den Ton aus — durch Reibung in Erzitterung gebrachten und also klingend- oder tönenden Holzstäben erzeugt. Dies ist ihm auf höchst ausgezeichnete Weise gelungen. Das Wie — vor der Hand noch sein Geheimniß. Die Qualität des Tons nähert sich, vermöge gleichen Erzeugungs-Princips, der Harmonika. Die Quantität desselben übertrifft letztere aber bei Weitem an Umfang, Stärke (vorzüglich der schönen Bässe), Reinheit und Fülle. Der Druck und das Ruhen des Fingers auf der Taste bestimmt Dauer, Schwellen, Vermindern und Kraft des Tons. Einzelne Regionen des Instruments ahmen bis zur lebendigsten Täuschung manche Blasinstrumente, — in diesen naturgemäßen Tongängen gespielt — nach. Dem gebundenen, ernsteren Style gehört zwar seine Natur zunächst an, aber die wirklich außerordentliche Leichtigkeit des Ansprechens der Töne, bietet zu schnellrollenden Figuren alle Mittel dar, und es hat darin, in seiner bequemen Form, und der fast vollkommenen Unverstimmbarkeit einen bedeutenden Vorzug vor

allen bis jetzt mir bekannten Erfindungen dieser Art, selbst das so schöne Harmonichord unseres wahrhaft hochzuschätzenden Mitbürgers, Herrn Kaufmanns, nicht ausgenommen.

Müllner und Weber über das von Letzterem componirte Lied der Brunhilde in Yngurd.

A. Müllner, über Carl Maria von Webers Melodie zu dem Liede der Brunhilde im Yngurd, Act 5. Sc. 3.

So überraschend auch das Ganze dieser musikalischen Andeutung mit meiner eignen Vorstellung zusammen trifft, so heg' ich doch einen Zweifel gegen die drei Takte:

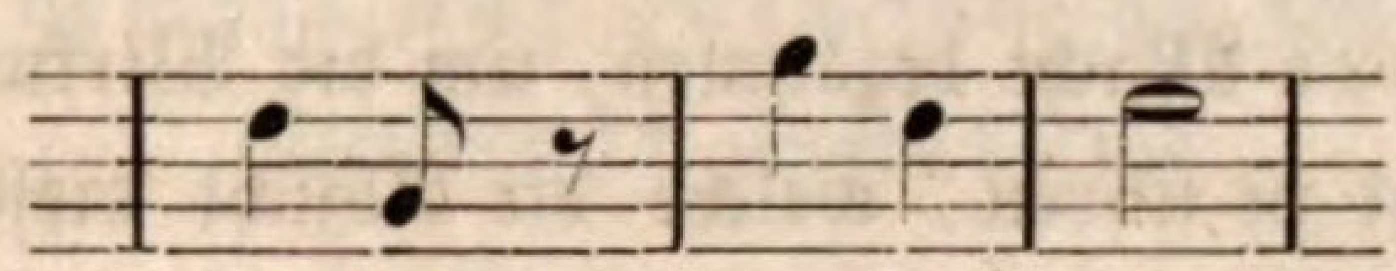


Es scheint mir, daß hier das geometrische Verhältniß der Noten gegen einander (ihre Zeitlänge) mit der prosodischen Quantität der Silben nicht übereinstimme, welches allenfalls der Gesang erlauben mag, aber nicht die Deklamation, welche hier musikalisch geleitet werden soll. Die Prosodie giebt: will ich sein — immer bei ihm ewig treu ihm.

Die Noten aber geben: will ich sein — immer bei ihm, ewig treu ihm. Dadurch würden ich und ihm, als die Hauptvorstellungen, hervorgehoben werden, und die Rede würde den Sinn bekommen: Ich will sein Leichenstein sein, immer bei ihm, ewig ihm treu, anstatt des richtigern: „Sein Leichenstein will ich

sein, immer bei ihm, ewig treu ihm. Ueberdies wird, sobald die Sprecherin das bei und treu als kurze Silben spricht, der spondeische weibliche Reim, bei ihm und treu ihm, zu dem fehlerhaften männlichen, ihm auf ihm.

Vortrefflich dünkt mir hingegen das:



Und hier scheint mir die Stelle zu sein, wo die Rede in Gesang übergehen muß.

Nach dem achten Takte steht das diesfallsige Zeichen 𝄌 nach meinem Gefühle zu früh. Vielleicht gefällt es dem berühmten Tonsetzer, meine Ansicht nach den Grundsätzen seiner Kunst zu berichtigen, in welcher ich leider ein Laie bin.

Der Sinn einer Rede kann durch Betonung verändert werden. Die Schrift hat für die Betonung keine sichern Zeichen. In einer geschriebenen Rede kann also der Leser gar leicht einen andern Sinn finden, als der Autor hineingelegt hat. In den geschriebenen Worten: Sein Leichenstein will ich sein (je serai sa tombe) kann der zweifache Sinn gesucht werden: c'est moi qui sera sa tombe, und c'est sa tombe que je serai. Jener würde nicht viel mehr sagen, als was Brunhilde früher viel deutlicher zu erkennen giebt: daß es der Schmerz um Oscars Verlust ist, der sie wahnsinnig macht, z. B. S. 289.

„Ach Gott! Ich weiß nicht wo er ist geblieben,
Und seit er fort ist, weiß ich alles schlecht."

Der zweite Sinn setzt diesen Umstand als bekannt voraus, und giebt dem Leser ein Bild, welches durch diesen Umstand in der zerrütteten Einbildungskraft Brunhildens entsteht: sie will Oscars Leichenstein sein, der dem Todten immer nah, und ihm immer treu ist. Sie nimmt auch unmittelbar nach dem Liede S. 297 (der Göschenschen, nicht der Schaumburgschen Ausgabe) eine Stellung, welche dieser ausschweifenden Vorstellung gemäß ist. Die Musik

erweckt unmittelbar nur Gefühle. Bilder zur Anschauung der Phantasie kann sie nur mittelbar (durch Verbindung der Erfahrungen im Gedächtnisse) hervorbringen, ohngefähr wie wir den Tamino und die Schlange im Geiste sehen, wenn wir die Musik hören, welche diese Opernerscheinung stets begleitet. Hier also muß sie, nach meinem Dafürhalten, ihre Macht bezähmen, um die Wirkung der bildlichen Anschauung nicht zu stören, welche die Absicht dieser drei Verse ist. Dies thut unfehlbar eine solche Eintheilung des chromischen Notengewichtes, welche den ursprünglichen Sinn der Rede unkenntlich macht. Was mit dem Reiz des Tones dieser Noten zu wirken ist, muß, sollte ich meinen, auch dann gewirkt werden können, wenn ich und ihm, gegen die vorangehenden Wörtchen will, bei und treu gehalten, die kürzeren Noten bekommen.

Ueberhaupt scheint es wenig gekannt zu sein, und wenig bedacht zu werden, daß alle musikalischen Verhältnisse der Noten, der Töne, und der Tonarten geometrische Verhältnisse, (wie die sogenannten Brüche $1/_2$, $1/_4$, $1/_8$, $1/_{16}$ u. s. f.) die Verhältnisse der Silben, Betonungen und Modulationen in der Rede aber arithmetische sind, d. h. Differenzen, wie $a/a - x$, $a - x + y$ u. s. f. Daher kommt es, daß die Musik den prosodischen Gang der Verse, wie er in guter, sinngemäßer Recitation hervortritt, nicht genau begleiten kann; denn sie hat zur Begleitung der Sylbenquantität nur Brüche, deren Exponent die 2 ist (eine $1/_3$, $1/_5$ Note z. B. giebt es nicht), während der Redende die Zeitverhältnisse der Silben viel feiner und unmerklicher abstufen kann. Aber umkehren darf sie diese Zeitverhältnisse darum keineswegs, und was in der Rede wie 1 zu $1 + x$ sich verhält, darf in der Musik nicht wie 1 zu $1/x$ sich verhalten.

Das Recht der Wiederholungen, im Allgemeinen scheint mir tief in der Natur des Gesanges, zumal eines Wiegenliedes, gegründet, und hier dünkt mir die Wiederholung bei: „Mutter singt," auch in der Rede am Platze, weil dieselbe eben in Gesang übergeht. Sonst aber halte ich dieses Hülfsmittel der Musik großen Mißbrauchs fähig. Es ist eines von denen, wodurch die Göttlichkeit

der Kunst um den Ruhm einer handwerksthümlichen Zunftmeisterschaft schnöde verhandelt zu werden pflegt.

Weber's Antwort auf vorstehende Bemerkungen.
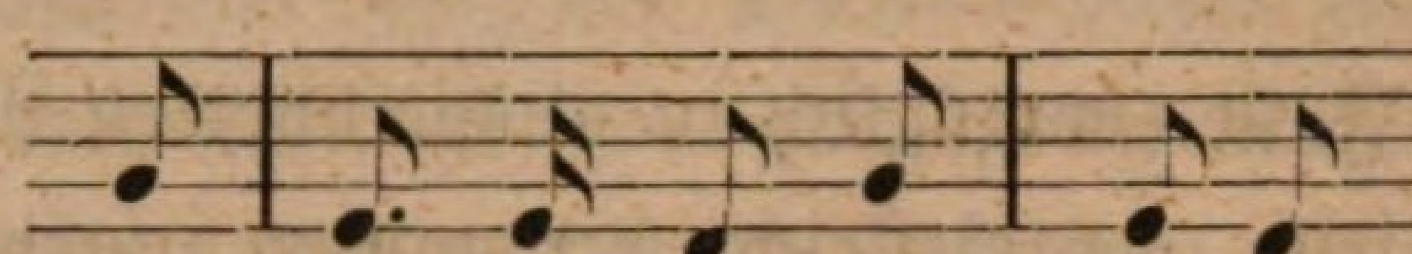
(Dresden 12. Sept. 1819.)

Nach meiner Ansicht ist es die erste und heiligste Pflicht des Gesanges, mit der möglichsten Treue wahr in der Deklamation zu sein.

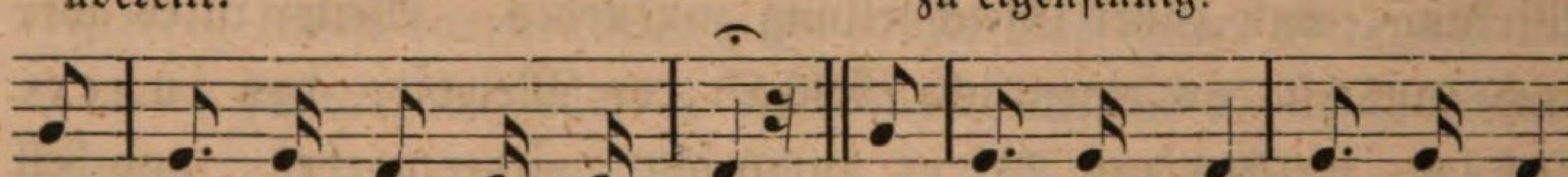
Obwohl es Fälle (vorzüglich in ausgeführtern Musikstücken, in Liedern seltner) giebt, wo vielleicht der ganzen innern Wahrheit der Melodie das vollkommen richtige Gewicht einzelner Silben geopfert werden dürfte, welches aber hier nicht zu erörtern ist.

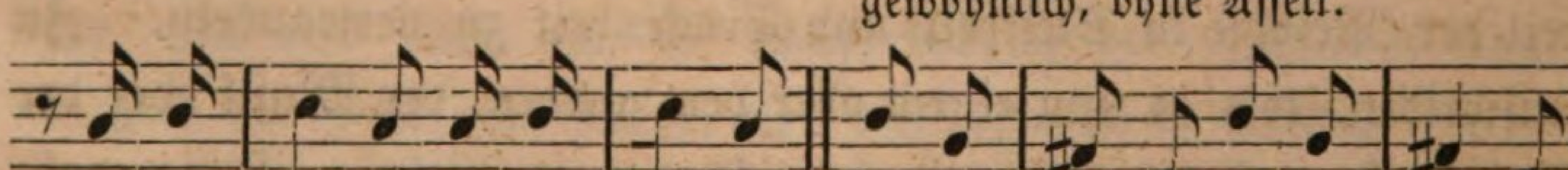
Meistens geräth aber der Componist dadurch in Verlegenheit, daß nicht immer der Dichter den Rede-Accent der prosodischen Quantität der Silben gleichstellt. Dieser Zwiespalt des Versbaues und der Deklamation tritt doppelt scharf durch die Musik hervor, deren Rhythmen-Glieder an ein weit bestimmteres Bewegen in der Zeit gebunden sind, als selbst der gewissenhafteste Deklamator, wollte er nicht bis zum Lächerlichen steif werden, zu bezeichnen im Stande ist. Dafür hat aber auch die Musik als Hülfsmittel und Ausweg noch in weit höherm Grade, als die Rede, das bedeutende Gewicht der höhern oder tiefern Betonung, und oft muß das Taktgewicht dem folgenden höhern Ton-Gewicht wenigstens die gleiche Kraft und Wirkung, und daher Gleichstellung zugestehen. Weiter ist es aber auch zunächst das eigentliche Geschäft der Melodie, das innere Leben, welches das Wort ausspricht, wiederzugeben, und hell hervortreten zu lassen, wobei nicht selten die große Gefahr erscheint, bei ängstlich gesuchter Korrektheit den Blüthenstaub der innern Wahrheit der Melodie in Steifheit und Trockenheit zu verwandeln. Zu entscheiden, wo es nun einem oder dem andern, der Musik oder der Dichtkunst, zukomme, den Vorherrschenden zu spielen, ist die große Klippe, an der schon so mancher scheiterte.

In nächster Beziehung alles eben Gesagten auf die von Herrn M. bezeichneten Stellen einer Melodie, so schien mir die Liebe der Brunhilde zu ihrem Sohne das eigentlich tiefste Motiv ihres ganzen Wahnsinns und des daraus entspringenden Liedes. Sie und Er, und immer wieder ihre Liebe zu ihm. Daher mein Herausheben und Verstärken durch Ton und Gewicht aller darauf Bezug habenden Worte; daß Sie sein Leichenstein sein will, daß Sie immer bei ihm, treu ihm sein will, schien mir die Hauptsache; deshalb derselbe Ton und Gewicht auf:



Daß meine Ansicht nicht die richtige war, lehrte mich die Erklärung des Dichters, obwohl ich, aufrichtig gestanden, mich nicht ganz überzeugen kann, daß das, was ich allenfalls hier dem Rechte der prosodischen Quantität der Silben genommen habe, nicht von der andern Seite dem Ganzen zu Gute kam. Doch bescheide ich mich, und erlaube mir nur, noch einige Beispiele von Abänderung der Melodie nach des Dichters Sinne Ihnen hier vorzulegen, und dann zu erfahren, ob er nicht selbst diese als fast wehe thuend erkennt, weil oft ein in Rede ganz richtig schärfer betontes Wort augenblicklich zur Härte wird, sobald die Musik in demselben Grade folgen will.





Diese Beispiele lassen sich noch sehr vervielfältigen, welches hier zu weit führen würde.

Der Meinung, daß erst bei „Mutter" die Rede mehr in Gesang übergehen solle, stimme ich vollkommen bei; besonders erfreulich aber ist es mir, daß der berühmte Dichter nichts gegen die Wiederhohlungen am Schlusse eingewendet hat, weil ich dieses so oft bis zum Ekel gemißhandelte und an sich so ganz herrliche Vorrecht der Musik sehr hochstelle und achte, worüber zu seiner Zeit in meinem Künstlerleben Mehreres.

Habe ich übrigens bei dieser von Herrn Müllner gewünschten Antwort einer Andeutungsmelodie fast so viel Rechte eingeräumt als einem wirklichen Liede, so liegt die Entschuldigung dafür in der Natur der Musik, und in dem Wunsche, daß der Dichter des Yngurd wenigstens die Sorgfalt sehe, mit der ich jeder Aufforderung von ihm so gern Genüge leisten möchte.

Auch der Sinn einer Melodie kann durch Betonung und Bewegung nicht nur verändert, sondern sogar so gänzlich vernichtet werden, daß der Hörer durchaus nicht im Stande ist, den Sinn, den der Tondichter hineinlegen wollte, zu errathen; da hingegen bei schlechter Recitation eines Verses der aufmerksame Hörer doch allenfalls das Mißgreifen des Redners augenblicklich fühlen und bei sich berichtigen kann.

Die Tonzeichen sind mathematisch genommen richtiger das ihrer Wesenheit Zukommende bezeichnend, als die geschriebene Rede, vorzüglich auch in der rhythmischen Bewegung ihrer Taktglieder. Aber verfehlter Rhythmus (oder Bewegung) des ganzen Pulsschlags eines Stückes kann im Gefühle alles obige an und für sich richtig Beobachtete wieder vernichten.

Eben weil (ganz richtig nach Müllners Ansicht) die Musik nur Gefühle erweckt, ist ihr die Bewegung wichtiger und heiliger, als der Poesie. Die rhythmische Bewegung, im größern oder engern Sinne (Tempo und Takt), giebt den Charakter, die Melodie und Harmonie, die Farben und Gestaltung desselben.
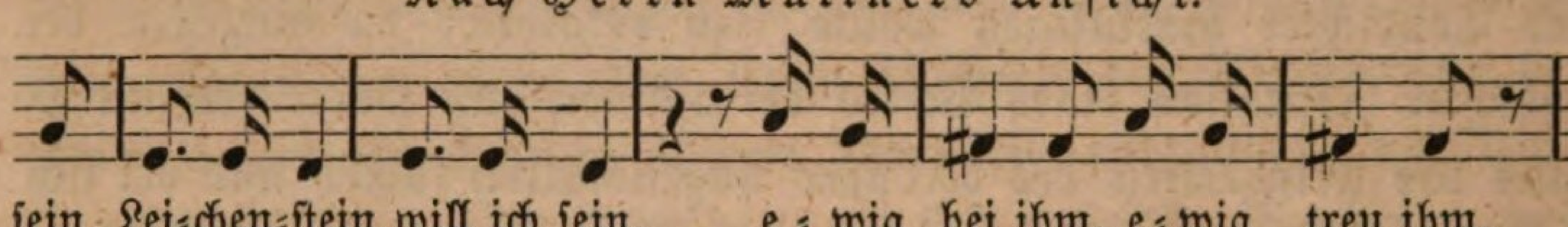
Will die Musik mehr sein als Sprache der Leidenschaften, so

thut sie mehr als sie soll, und dann ganz natürlich etwas Schlechtes. Exempla sunt odiosa. Aendert oder vernichtet sie, mit der Rede verbunden, den Sinn des Dichters, so hat sie gefehlt. Da ich nun das treu ihm und bei ihm nicht nach dem Sinne des Dichters gegeben habe, so kann ich nicht mehr thun, als wiederholen, daß ich mich gern bescheide, meine, nach seiner Erklärung unrichtige, Ansicht nicht aufdringen zu wollen, sondern das weitere Urtheilen den Lesern zu überlassen.

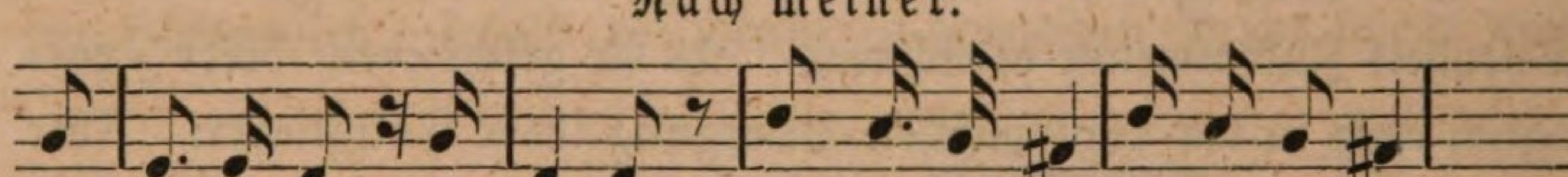
Uebrigens habe ich gar nicht mit dem Reize des Tones dieser Noten wirken wollen, wie die der Melodie beigefügte Anmerkung wohl deutlich genug ausspricht. Auch habe ich ja in diesem Aufsatze Beispiele zur Auswahl Herrn Müllner vorgelegt, mit denselben Tönen, und ganz die Längen und Gewichte nach seinem Willen. Doch scheint ihm dieses auch nicht recht gefallen zu wollen.

Ich setze, zur möglichsten Verdeutlichung, die Stellen, Herrn Müllners Willen wo möglich noch näher gebracht, im Zusammenhange nochmals hierher.

Nach Herrn Müllners Ansicht.



Nach meiner.



Jedem seine Kunst mit Ernst studirenden Künstler (und von diesem, nicht von dem Haufen kann ja wohl hier nur die Rede sein) werden die auf die Tonkunst Bezug habenden mathematischen, geometrischen 2c. Verhältnisse mehr oder weniger bekannt und vertraut sein. Es ist ganz unrichtig, daß die musikalischen Verhältnisse der Noten, Töne und Tonarten nur die sogenannten Brüche $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$, $^1/_{16}$ u. s. f. geben. Es ist ganz falsch, daß die Musik zur Bezeichnung der Silbenquantität

nur Brüche, deren Exponent die zwei ist, denn eine $^1/_3$, $^1/_5$ Note gäbe es nicht, hat. Zur Widerlegung nur folgende wenige kurze Beweise.

In Bezug auf Noten: (Takttheile wird Herr Müllner wohl meinen) In der Einheit des $^3/_8$ Takts, die Achtel=Note, und in dieser wieder die Sechszehntel=Triole u. s. w., der $^5/_4$ Takt, fünfgliedrige Melodie=Figuren ungerechnet. Nun noch die unzählbare Menge der durch Syncopen zu erzeugenden Taktglieder=Verhältnisse unter sich.

In Bezug auf Töne. Die Erzeugung des Tones durch die Theilung der Saite giebt z. B. den einfachsten Dreiklang c. g. e. vermöge der Zahlen $1^1/_3$. $^1/_5$.

In Bezug auf Tonarten oder Klanggeschlechter, so entwickeln sich diese aus der Bildung der Tonleiter und den einzeln zu erzeugenden Tönen. In der ihnen zukommenden Reinheit geben sie Verhältnisse, wie z. B. von $^1/_{30}$, $^1/_{32}$ oder $^1/_{24}$, $^1/_{25}$.
e. f. c. cis.

Daß der Redende die Zeit=Verhältnisse der Silben, und auch deren Betonung viel feiner und unmerklicher abstufen kann, ist — wohlverstanden, die Formen angenommen, die gegenwärtig für die Tonkunst festgestellt sind — ganz auch meine Ueberzeugung. Ziehen wir aber das unharmonische Klanggeschlecht, oder die Art, wie die Alten ihre Gedichte aller Wahrscheinlichkeit gemäß sangen, in unsern Bereich, so möchte auch hier nicht viel dem Einen oder dem Andern Vorherrschendes zu geben sein.

Was das Recht der Wiederholung betrifft, so ist es ein altes Wort, daß das beste und am schärfsten schneidende Messer in der Hand des Unmündigen verderblich ist, deshalb bleibt es aber doch ein gutes Messer, mit dem sich gar Herrliches schneiden und bilden läßt.

Ueber:

„Die vornehmen Wirthe“.

Oper von Catel.

(Dresden 22. September 1817.)

Donnerstag den 25. September 1817 wird zum Erstenmale auf dem Königlichen Hoftheater aufgeführt: Die vornehmen Wirthe. Oper in drei Akten, aus dem Französischen. Musik von Catel.

Gewiß eine der freundlichsten Gaben der französischen Bühne, gleich heiter ausgestattet vom Dichter und Componisten. In dieser Gattung von Opern bewährt sich meistens der Geist des französischen spielenden Witzes, und so wie es wohl in jeder andern Sprache unmöglich sein möchte, einen ganzen Abend im geselligen Kreise angenehm zu unterhalten, und vielleicht sogar geistreich zu erscheinen, ohne am Ende eben etwas gesagt zu haben, so wird auch in solchen Opern-Conversations-Kunstspielen nicht leicht ein anderes Volk den Franzosen den Rang streitig machen.

Mit diesem witzigen Leben nun italienische Komik im Ausdrucke und Wärme des Gefühls zu vereinigen, ist selten so schön geleistet worden, als Catel es in diesem Werke gethan; und außer Boieldieu und Mehul möchte es wenige so klassisch in dieser Art schreibende Meister geben. Innigkeit der Melodie, reges Leben, treffliche, weise berechnete Instrumentation, vollkommene Correktheit und Feuer im Ausdrucke sind Catel eigen, und haben sich in ehrenwerthen Kontrasten durch seine treffliche Semiramis (1801) im großen, ernsten Style, und seine vornehmen Wirthe im heitersten italienischen, bewährt. Diese beiden Opern sind die einzigen von ihm in Deutschland verbreiteten. Die letztere, außer Wien und Prag, an wenigen Orten, die erstere aber mehr.

Seine musikalisch-theoretischen Studien haben ihn verhindert, mehr sich der dramatischen Muse zu weihen; dafür verdankt man ihm aber auch in Frankreich eine interessante Harmonielehre (1802),

die das ehemalige Conservatorium zum Unterricht benutzte, und außerdem viele Instrumental-Compositionen, National-Hymnen ꝛc.

Zu Paris 1770 geboren, genoß er den Unterricht Gossecs und ward als Lehrer der Harmonie beim Conservatorium angestellt. Seit längerer Zeit scheint sein Genius zu ruhen, zum wahren Verluste der Bühne.

Schließlich kann ich mir das Vergnügen nicht versagen, Mad. Sandrini, als bei dieser Oper in deutscher Sprache Mitwirkende, beim verehrten Publikum einzuführen, und den wahrlich rühmlichen Fleiß, den sie dem Studium dieser, dem Fremdlinge so schweren, Sprache widmet, zur freundlichen Aufnahme zu empfehlen, den ich deßhalb doppelt zu schätzen weiß, da diese Rolle zwar wichtig genug im Ganzen, aber keines der allein glänzend da stehen wollenden Paradewesen ist.

So eint sich denn Alles immer erfreulicher zum Ganzen, und um des Ganzen — dem Heile und Frommen der Kunst — willen.

Ueber:

Das musikalische Conservatorium zu Prag.

(Dresden 24. Nov. 1817.)

Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts blühte wohl von allen dem heiligen römischen Reiche einverleibten Ländern, in keinem die Tonkunst so schön, und wurde so sorgsam gepflegt, als in Böhmen. So war es damals — in hundert Klöstern fand man eben so viele Pflanzschulen der Musik; alle Großen hielten Kapellen in ihren Pallästen; das Ausland verschrieb seine ausübenden Musiker meistens aus Böhmen, Mozart schrieb am liebsten für das Prager Orchester, und für das Prager Publikum, welches sich mit Recht rühmen kann, das erste gewesen zu sein, welches den Geist des unsterblichen Sängers zu fühlen und zu würdigen verstand. In Böhmen war Gluck

geboren, Benda, Dussek, Wranitzky, Gyrowetz und so viele andere, denen im Pantheon der Tonkunst keine untergeordneten Plätze gebühren — das ganze Land schien musikalisch zu sein, und in jeder heitern Sommernacht verhallten in allen Straßen Serenaden und Notturnen. Diese schöne Zeit ging vorüber, die ausgezeichneten Künstler wurden seltner und die ausübenden Instrumentisten lauer; aber wenn gleich Böhmen seinem Rufe nicht mehr entsprach, so war doch der Verfall unserer Kunst noch nicht so entschieden, daß uns nicht noch viele einzelne, ausgezeichnete Musiker geblieben wären, und es bedurfte nur einer Verbindung und Anregung, um eine neue Blüthenzeit der Tonkunst in Böhmen herbeizuführen.

Der Gedanke, daß ein Volk, welches von der Natur mit Hang und Anlage für die Musik so reich ausgestattet ist, das so viele Helden der Tonkunst unter seinen Söhnen zählte, welches auch selbst noch in der Abnahme, Musiker in seiner Mitte besaß, die in andern Verhältnissen Vieles leisten könnten — der Gedanke, daß dieses Volk, diese Vorzüge mehr oder weniger verlieren sollte, schien einigen kunstliebenden Großen des Reichs so verletzend, daß sie einen Verein zu dem schönen Zwecke bildeten, die sinkende Kunst zu unterstützen. Dieser schöne Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, der im März 1810 entstand, gründete noch in demselben Jahre das Conservatorium der Musik zu Prag. An der Spitze der Theilnehmer zu diesem schönen Zwecke steht der Gouverneur von Böhmen, Graf von Kollowrat, als Protector, und mit patriotischem Vergnügen liest der Böhme die Namen der edelsten Stämme des Königreichs, des Fürst Erzbischoff, der Fürsten von Auersperg, Clary, Colloredo-Mansfeld, Dietrichstein, Kinsky, Lobkowitz, Rohan, Schwarzenberg, Sinzendorf, Taxis, Thun, Trautmannsdorf und Windischgrätz; der Grafen von Althan, Bucquoi, Canal, Cavriani, Clam-Gallas und Clam-Martinitz, Colloredo, Czernin, Desfoues, Dohalsky, Firmian, Harrach, Hartig, Kinsky, Klebelsberg, Kolowrat, Lazansky, Ledebour, Millesimo, Nostitz, Pachta, Rey, Salm, Schlick, Schönborn, Stadion, Stampach, Sternberg, Swerts, Szagary, Thun, Waldstein, Windischgrätz,

Wratislaw, Wrbna und Wrtby; der Herrn Aebte von Strahof und Ossegg, und der Freiherrn von Hildgrandt, Kotz und Zesner. Zu Vorstehern des Bundes sind erwählt: Graf Johann von Nostitz, als Präsident, und als Beisitzer die Grafen Clam=Gallas, Klebelsberg, Nostitz (Friedrich), Pachta, Schönborn und Wrtby.

Dieses Institut, welches durch den herrlichsten Fortgang dem Zwecke der Gründer vollkommen entspricht, wird durch subscribirte Beiträge der genannten Vereinsmitglieder erhalten. Jedes Mitglied hat das Recht, Schüler mit einigen musikalischen Vorkenntnissen zur Annahme vorzuschlagen, und die Gesellschaft wählt nach Stimmenmehrheit; jeder Schüler muß den Unterricht durch sechs Jahre fortsetzen, von denen er drei in der ersten und drei in der zweiten Klasse zubringt. Die Direktoren halten ihre Sitzungen, so oft es die Umstände erheischen und nehmen alle verhandelten Gegenstände zu Protokoll, welches nach aller Unterzeichnung versiegelt wird. Jedes Jahr einmal, in den Wintermonaten ladet die Direktion alle in Prag anwesenden Mitglieder zu einer Hauptversammlung ein, um denselben über den Fortgang, die Verwaltung des Instituts und den Stand der Kasse Auskunft zu geben. Der Hauptgegenstand des Instituts ist die Instrumentalmusik, da sein Zweck ist, tüchtige Musiker zu bilden, und es werden alle zu einem vollkommenen Orchester erforderlichen Instrumente, von eigens hierzu angestellten Lehrern, in abgesonderten Lehrzimmern, täglich durch zwei Stunden gelehrt. Außerdem werden die sämmtlichen Zöglinge im Gesange, insofern er ein allgemeines Erforderniß musikalischer Bildung ist, täglich eine Stunde lang unterrichtet (seit einigen Monaten ist auch damit eine eigene Unterrichtsklasse für sechs Sängerinnen verbunden); auch wird die Theorie der Musik in ihrem ganzen Umfange gelehrt.

Das System, nach welchem hier Jünglinge zu Künstlern gebildet werden, beruht auf einer wohlberechneten Stufenfolge vom Leichteren zum Schwereren und auf der ungetrennten Verbindung der theoretischen Kenntnisse mit den praktischen Fertigkeiten. Von beiden müssen die Zöglinge in den öffentlichen Prüfungen (nach

Ostern und vor den Herbstferien) Proben ablegen; jeder Einzelne muß die schwere Aufgabe lösen, sein Instrument ohne Begleitung hören zu lassen, bis sich endlich alle diese jugendlichen Kunstzöglinge vereinigen, um durch eine vollständige Symphonie Zufriedenheit und Bewunderung der Kenner und Zuhörer hervorzubringen.

Die Leitung des ganzen Unterrichts steht unter dem Direktor des Instituts, dem im In- und Auslande rühmlichst bekannten Kapellmeister Friedrich Dionis Weber, dessen rastlosen Bemühungen das Conservatorium die hohe Stufe der Vollkommenheit verdankt, deren es sich schon im siebenten Jahre seiner Dauer erfreut; dieser trägt zugleich die Theorie der Musik vor. Außer diesen musikalischen Zweigen werden die Zöglinge auch in den nothwendigsten literarischen Gegenständen, als in der deutschen und italienischen Sprache, Mathematik, Geographie, Naturgeschichte, Geschichte, deutschen und italienischen Prosodie und Metrik, Aesthetik und Mythologie, wie auch der Religionslehre unterrichtet.

Alle drei Jahre werden 39 Schüler aufgenommen, so daß die ganze Anzahl aus 78 Schülern besteht; diese sind, rücksichtlich der Lehrgegenstände, in zwei Klassen eingetheilt; jede Klasse hat für die Violine und Viola dreizehn Schüler, für das Violoncell drei, Contrebaß drei, und für jedes Blasinstrument vier. Jeder Schüler darf sich nur einem Instrument widmen, ausgenommen jene der Saiteninstrumente erlernen zugleich, wenn sich ihr Körperbau dazu eignet, auch die Trompete und Posaune. Nach dem dritten Jahre tritt die niedere Klasse in die höhere und zugleich in die Orchester-Uebungen ein, welche sich in dem Verhältnisse mehren, als die abgesonderten Unterrichtsstunden sich vermindern; dort werden sie im Vortrage großer Instrumental- und Solostücke unter der Leitung des Direktors geübt.

Zur Richtschnur und Aufrechthaltung der innern Ordnung sind eigne Disciplinar-Regeln vorgeschrieben.

Nach geendigtem sechsjährigen Curs treten die Schüler aus, und jene, welche bei der, dem Austritt vorhergehenden, strengen Prüfung aus allen Lehrgegenständen wohl bestehen, erhalten von der

Direktion zu ihrer weitern Empfehlung und Ausweis, ein Zeugniß. Durch die oben erwähnte Klasse für den Gesang und den Umstand, daß schon mehrere im vorigen Jahre absolvirten Zöglinge in das Theater-Orchester aufgenommen, steht dies Institut in einer Art von Verbindung und Wechselwirkung mit der Bühne, die für die Zukunft beiden Theilen sehr vortheilhaft werden muß.

In der Fastenzeit giebt das Conservatorium der Musik gewöhnlich drei musikalische Akademieen, welche große Feste für die Liebhaber der Instrumentalmusik im höhern Sinne des Wortes, sind.

Ueber:

„Das Fischermädchen".

Operette von Schmidt.

(2 Decemb. 1817.)

Das Fischermädchen, Oper in 1 Akte, von Theod. Körner, mit Musik von J. P. Schmidt in Berlin, erscheint den 6. December zum Erstenmale auf unserer Bühne.

Hr. Schmidt hat durch die Composition mehrerer kleinen Opern, die in Berlin und andern Orten freundlich aufgenommen worden, z. B. Feodora, die Alpenhütte, der Kyffhäuser Berg u. s. w., ein erfreuliches Streben nach gründlicher und charakterisirender Schreibart bewiesen, welches ihm, als eigentlichen Dilettanten, zu doppelter Ehre gereicht, je mehr dieses jetziger Zeit selbst von den sogenannten Künstlern vernachlässigt wird. Er scheint sich dabei mit Vorliebe zu dem stark gewürzten, durch reiche Instrumentation und raschen Harmonieenwechsel sich aussprechenden, Geschmack neuerer Componisten hinzuneigen, beweist aber zugleich rühmlichen Fleiß in Beobachtung richtiger Deklamation, angemessenen Ausdrucks und Bezeichnung der Charaktere. Herr Sch. hat sich fast ausschließend der dramatischen Tonkunst geweiht, doch kennt man einige Kantaten, aber wenige Instrumentalwerke, von ihm.

1818.

Einige Bemerkungen,

das von dem Buchstaben C. über die Aufführung der Vestalin den 14ten Januar in Nr. 19 der Abendzeitung Niedergeschriebene betreffend.

(Dresden 18. Januar 1818.)

Es ist eine schöne Sache um den Enthusiasmus. Dem Künstler muß er besonders theuer sein; und ich ehre ihn, selbst wenn er sich in südlich helle Dunkelheit und alle erdenkliche Blumendüfte gehüllt — hinreißen läßt, seine Puppe mit dem purpurfarbensten Glanze zu umgeben.

Wenn nun aber dieses zarte Pflänzchen — vom Ausland oft mit verwundernden Blicken betrachtet — bei uns, von allen Wohldenkenden und Unterrichteten bisher recht freundlich geduldet, im fetten Boden nun gar zu ungestört so heranwächst, daß es glaubt, Alles was es ausduftet, sei auch wirklich wahr und richtig, weil es noch keinen Widerspruch empfunden, so muß ich zur Steuer der Wahrheit, und mit offenem Helme — wie ich es gewohnt — ihm begegnen. Möge es ruhig die Begegnung empfangen, und glauben, daß sie wahrhaft wohlwollend für den Buchstaben C. sei, von dessen Willen zum Guten ich gern überzeugt sein will, der aber nur immer die fast entgegengesetzt wirkenden Mittel wählt.

Ich kann mich bei dieser Gelegenheit mit um so größerer Beruhigung aussprechen, als das mir gespendete Lob bei weitem den Tadel überwiegt, und es desto klarer am Tage liegt, daß ich nicht persönlich beleidigt, — sondern nur als Anwalt der Wahrheit auftrete, die gegründete Urtheile fordert.

Es ist alten Herkommens, daß man die Sache, die man beurtheilen will, auch verstehen soll. Sollte dies hinlänglich bei dem Buchstaben C. der Fall sein???

Was das Klassische des gewiß hochzuehrenden, genialen und feurigglodernden Spontini's betrifft, höre man das Wort Försters:

Das Klassische.

Hier erfreut der Geist und dort der Reiz der Gestaltung.
Aber im Klassischen schmilzt Wesen zusammen und Form.

Die lobende Anerkennung der Sängerleistungen ist die Steuer der Wahrheit, und höflichen Dank für das dem weiblichen Chor und mir Gespendete.

Die Chöre dieser Oper überhaupt betreffend, so treten, der Sache gemäß, die Weiberchöre herrschend hervor und stellen die der Männer in Schatten*), wenn auch sonst die vereinte Stimmenzahl in gutem Verhältniß gegenseitig stünde. In Dresden mangelte früher der weibliche Chor gänzlich, daher das heute in überwiegendem Lichte Hervortreten desselben, welches sonst umgekehrt der Fall war. Bei den vorigen Chören, wie bei dem jetzigen, fehlte den Männern, namentlich den Bässen, die kräftige Fülle, die nur das mit dem männlichen Alter sich erzeugende physische Vermögen geben kann. Dieser Mangel muß mit dem Verlauf jedes Tages weniger fühlbar werden, welches bei den sich halbjährig stets erneuenden Kreuzschüler-Chören nicht möglich war. Künftige größere Auswahl ungerechnet.

Rücksichtlich des Fehlens des Männer-Chors, hat der Buchstabe C. wohl etwas bemerkt, aber nicht gewußt, wo es herkam noch wie es entstand. Eben der weibliche Chor war es, der zu spät eintrat und den unmittelbar daran sich schließenden Männer-Chor zu demselben veranlaßte.**)

Wer aber das falsche Eintreten des Weiber-Chors veranlaßte, auszusprechen, verbietet mir die Achtung und Nachsicht, die jedem unwillkührlichen Versehen gebührt und die jeder wahre Kritiker, freilich nicht der Krittler — hat und haben muß.

Alles so ins Blaue hinauswallende Loben oder Tadeln, ist gleich wirkungslos zum Guten, und der grundlose Tadel kann

---

*) Wie im Cortez das Gegentheil vorhanden.

**) Die zweite Vorstellung war in dieser Rücksicht tadellos und in der dritten war hin und wieder die Intonation nicht ganz sicher.

höchstens bewirken, daß ein Theil gezwungen wird, zur Selbstvertheidigung Dinge zu entwickeln, die nicht für das größere Publikum gehören, oder als Ankläger der andern aufzutreten. Z. B. sollten sonst wirklich die Chöre nicht gewankt haben???

Die Stellung der Instrumente eines Orchesters richtet sich nach dem Bedarf der jeweiligen Oper und ihr Haupterforderniß ist, daß kein Instrument wirkungslos versteckt stehe, der Direktor Bühne und Orchester gleich gut übersehen, und eben so von allen einzelnen Gliedern wieder gesehen werden könne. Die Wirkung ist auf das ganze Haus berechnet. Die Bänke dicht hinter dem Orchester sind in allen Theatern am übelsten berathen; aber eine Kunstanstalt kann keine so höflichen Rücksichten wie ein Gesellschaftszirkel beachten.

Hält der Buchstabe C. es vielleicht für besser, wenn die Trompeten und türkische Musik so unter den Bogen versteckt sind, daß sie weder sehen noch hören? und immer außer dem Takte sein müssen? wie ich öfter gehört habe. Sollen die so sehr bedeutenden Violoncell-Figuren, auf deren Wirkungen Spontini so viel hält, ferner auch noch blos von einem Violoncell gespielt werden, das mühsam unter und über dem Arm des Dirigirenden sich ängstlich durchwinden muß, um seine Noten zu erhaschen?

Die Zeiten sind vorbei, wo der Baß einer italienischen Oper so friedlich 8 oder 10 Takte auf die nämliche Note gelagert — und durch unzählige Proben fast auswendig gelernt war, daß er gefahrlos aus der Partitur gespielt werden konnte. Ueberhaupt der am Clavier Sitzende nur sein höflicher Blattumwender war, und das meiste dem Primo Violino überlassen blieb. Dies alles geht bei den Musikern unserer Zeit nicht mehr oder höchst unsicher; in Deutschland und Frankreich nirgends mehr, nur noch in Italien kaum.

Doch würde es sehr weit führen zu rechtfertigen, was eigentlich keiner Rechtfertigung bedarf, und was hier ausgesprochen wurde, geschah aus Achtung gegen Etwas, das der öffentlichen Meinung angehörig ist, und, meiner Ueberzeugung, akustischen und andern langjährigen Beobachtungen und Erfahrungsgründen gemäß, angeordnet wurde.

Endlich erlaube ich mir noch die Frage: warum der Buchstabe C. nur so ganz ausschließlich den italienischen Leistungen des Königl. Theaters seine Dinte geweiht hat? Es ist ein übel Ding um einseitigen Enthusiasmus. Es gereicht fast immer dem Lieblingskinde zum Schaden, und die Kunst ist eine gute Mutter, die alles mit gleicher Liebe, gleicher Strenge umfaßt.

Festes, gegründetes Urtheil gebt, und ladet durch Anderes nicht den Verdacht der Parteilichkeit auf Verwaltung, Publikum und Redaktion. Will Letztere doch individuelle Entzückungen drucken lassen, so möge der Entzückte nur auch sagen: der bin ich.

Skizze von C. M. von Weber's Leben.

Von ihm selbst für A. Wendt niedergeschrieben.

(Dresden 14. März 1818.) *)

„Ich bin den 18. December 1786 zu Eutin im Holsteinischen geboren. Ich genoß der sorgfältigsten Erziehung mit besonderer Vorliebe für die schönen Künste, da mein Vater selbst ausgezeichnet Violine spielte. Die eingezogene Weise, in der meine Familie lebte, der stete Umgang mit erwachsenen gebildeten Menschen, die ängstliche Vorsicht, mir keine andere verwildernde Jugendgesellschaft zuzulassen, lehrten mich früh, mehr in mir selbst und der Phantasiewelt zu leben, und in ihr meine Beschäftigung und mein Glück zu suchen. Malerei und Musik theilten sich hauptsächlich in meine Zeit. Von ersterer versuchte ich mit Glück mehrere Zweige zu pflegen, ich malte in Oel, Miniatur, Pastell, und wußte auch die Radirnadel zu führen. Doch unwillkürlich entschlummerte diese Beschäftigung, und die Musik verdrängte, meiner selbst unbewußt, die Schwester endlich gänzlich. Eigenthümliche Neigung bestimmte meinen Vater zuweilen, seinen Aufenthaltsort zu wechseln. Der Nachtheil, den das Wechseln der Lehrer hervorbrachte, ersetzte sich später desto wirksamer durch das Erwecken der eigenen Kraft, und der Nothwendigkeit, aus eigenem

*) Als Probe von Weber's Darstellungsweise in dieser Gattung mitgetheilt. Der Herausg.

Nachdenken und Fleiße zu schöpfen. Den wahren, besten Grund zur kräftigen, deutlichen und charaktervollen Spielart auf dem Clavier, und gleicher Ausbildung beider Hände habe ich dem braven, strengen und eifrigen Heuschkel in Hildburghausen (1796 — 97) zu verdanken. So wie mein Vater die allmälige Entwickelung meines Talentes sah, sorgte er mit der liebevollsten Aufopferung für dessen Ausbildung. Er brachte mich nach Salzburg zu Michael Haydn. Der ernste Mann stand dem Kinde noch zu fern, ich lernte wenig bei ihm und mit großer Anstrengung. Hier ließ mein Vater zu meiner Aufmunterung 1798 mein erstes Werk, 6 Fughetten, drucken, die freundlich in der musikalischen Zeitung angezeigt wurden. Ende 1798 kam ich nach München, erhielt Sing-Unterricht bei Vallesi, und in der Composition bei dem jetzigen Hof-Organisten Kalcher. Dem klaren, stufenweise fortschreitenden, sorgfältigen Unterrichte des Letztern danke ich größtentheils die Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauch der Kunstmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen vierstimmigen Satz, die dem Tondichter so natürlich werden müssen, soll er rein sich und seine Ideen auch dem Hörer wiedergeben können, wie dem Dichter Rechtschreibekunst und Silbenmaaß. Mit unermüdetem Fleiße arbeitete ich meine Studien aus. X

Die Vorliebe zum Dramatischen fing an, sich bestimmt auszusprechen. Ich schrieb unter den Augen des Lehrers eine Oper: Die Macht der Liebe und des Weins; eine große Messe; mehrere Claviersonaten, Variationen, Violin-Trio's, Lieder u. s. w., die später alle ein Raub der Flammen wurden. Der rege jugendliche Geist, der alles Neue und Aufsehen Erregende mit Hast sich anzueignen suchte, erregte auch in mir die Idee, dem damals von Sennefelder neu erfundenen Steindrucke den Rang abzulaufen. Ich glaubte endlich die Erfindung auch gemacht zu haben, und zwar mit einer zweckmäßigern Maschine versehen. Der Wille diese Sache in's Große zu treiben, bewog uns, nach Freiberg zu ziehen, wo alles Material am bequemsten zur Hand schien. Die Weitläufigkeit und das Mechanische, Geisttödtende des Geschäfts ließen mich aber bald die Sache aufgeben, und mit verdoppelter Lust

die Composition fortsetzen. Ich schrieb die vom Ritter von Steinsberg gedichtete Oper: das Waldmädchen, welche im November 1800 auch da gegeben wurde, und sich dann später weiter verbreitete als mir lieb sein konnte (in Wien 14 Mal gegeben, in Prag in's Böhmische übersetzt, und in Petersburg mit Beifall gesehen), da es ein höchst unreifes, nur vielleicht hin und wieder nicht ganz von Erfindung leeres Produkt war, von dem ich namentlich den zweiten Akt in 10 Tagen geschrieben hatte. Eine der vielen unseligen Folgen der auf ein so junges Gemüth so lebhaft einwirkenden Wunder-Anekdoten von hochverehrten Meistern, denen man nachstrebt. Auf eben diese Art weckte ein Artikel der Musik-Zeitung die Idee in mir, auf ganz andere Weise zu schreiben, ältere, vergessene Instrumente wieder in Gebrauch zu bringen u. s. w. — In Familien-Geschäften nach Salzburg gereist, schrieb ich da, meinen neuen Planen gemäß, die Oper: Peter Schmoll und seine Nachbarn (1801), die meinen alten, durch manches Neue darin höchlich erfreuten, Lehrer, Michael Haydn, bewog, mir ein ungemein gütiges Zeugniß darüber zu ertheilen (abgedruckt in Gerbers Tonk. Lexikon). Sie wurde in Augsburg aufgeführt ohne sonderlichen Erfolg, wie natürlich. Die Ouverture habe ich später umgearbeitet und stechen lassen bei Gombart. 1802 machte mein Vater eine musikalische Reise mit mir nach Leipzig, Hamburg, Holstein, wo ich mit dem größten Eifer theoretische Werke sammelte und studirte. Unglücklicherweise stieß ein Doctor Medicinae alle meine schönen Lehrgebäude mit den oft wiederkehrenden Fragen: warum u. s. w. über den Haufen, und stürzte mich in ein Meer von Zweifeln, aus dem mich nur nach und nach das Schaffen eines eigenen, auf natürliche und philosophische Gründe gestützten, Systems rettete, so daß ich das viele Herrliche, das die alten Meister befohlen und festgestellt hatten, nun auch in seinen Grundursachen zu erforschen und in mir zu einem abgeschlossenen Ganzen zu formen suchte. Es drängte mich nach der Tonwelt Wiens, und zum ersten Male trat ich hinaus in diese Welt. Hier lernte ich nebst dem Umgange der bedeutendsten Künstler, des unvergeßlichen Vater Haydn ꝛc., den Abt Vogler kennen, der mit der Liebe, die jedem wirklich großen Geiste

eigen ist, dem wahrhaft ernstgemeinten Streben freudig zu helfen, und mit der reinsten Hingebung den Schatz seines Wissens vor mir aufschloß.

Wahrlich, nur wer so wie ich, und einige Wenige noch, Gelegenheit hatte, diesen tieffühlenden starken Geist, diesen unerschöpflichen Reichthum an Kenntnissen, und die feurige Anerkennung alles Guten, aber — auch die strenge Wägung desselben — zu beobachten, dem mußte er ehrwürdig und unvergeßlich sein, und er mußte die durch Erziehung, Stand, Anfeindungen aller Art und Mißverstehen dem großen Ganzen eingeschobenen, es umgebenden und scheinbar verwirrenden Schlacken und seltsamen Eigenheiten, als an sich minder merkwürdige Erscheinungen hinnehmen, übersehen, und natürlich finden.

Möge es mir einst gelingen, diese seltene psychologische Kunst-Erscheinung der Welt klar vor die Augen zu stellen, seiner würdig und zur Belehrung der Kunstjünger.

Auf Voglers Rath gab ich, nicht ohne schwere Entsagung, das Ausarbeiten größerer Dinge auf, und widmete beinahe zwei Jahre dem emsigsten Studium der verschiedenartigsten Werke großer Meister, deren Bau, Ideenführung und Mittelbenutzung wir gemeinschaftlich zergliederten, und ich in einzelnen Studien zu erreichen und in mir klar zu machen suchte. Oeffentlich erschien in dieser Zeit nichts von mir, als ein paar Werkchen, Variationen, und der Clavier-Auszug der Vogler'schen Oper Samori.

Ein Ruf zur Musikdirektor-Stelle nach Breslau eröffnete mir ein neues Feld zur Erweiterung der Effektkenntnisse. Ich schuf da ein neues Orchester und Chor, überarbeitete manche frühere Arbeiten, und componirte die Oper Rübezahl, von Prof. Rohde, größtentheils. Die vielen Dienstgeschäfte ließen mich nicht viel zu eigenen Arbeiten kommen, desto besser konnte ich aber die so vielfach gestalteten, und mit übergroßer Begierde in mich gesogenen verschiedenartigen Kunst-Principe abgähren, und nach und nach das Selbstständige, vom Schöpfer verliehene, hervortreten lassen.

1806 zog mich der kunstliebende Prinz Eugen von Würtemberg

an seinen Hof in Carlsruhe in Schlesien. Hier schrieb ich zwei Symphonieen, mehrere Concerte und Harmoniestücke. Der Krieg zerstörte das niedliche Theater und die brave Kapelle. Ich trat eine Kunstreise an, von den ungünstigsten Verhältnissen der damaligen Zeit begleitet. Ich entsagte also eine Zeitlang der Kunst als ihr unmittelbarer Diener, und lebte im Hause des Herzogs Louis von Würtemberg in Stuttgart. Hier, von der freundlichen Theilnahme des trefflichen Danzi ermuntert und angeregt, schrieb ich eine Oper: Silvana, nach dem Sujet des frühern Waldmädchens von Hiemer neu bearbeitet, den ersten Ton, Ouverture, umgearbeitete Singchöre, wieder Claviersachen u. s. w., bis ich 1810 mich wieder ganz der Kunst weihte, und abermals eine Kunstreise antrat. Von dieser Zeit an kann ich ziemlich rechnen mit mir abgeschlossen gewesen zu sein, und Alles, was die Folgezeit gethan hat und thun wird, kann nur Abschleifen der scharfen Ecken, und das dem feststehenden Grunde nothwendige Verleihen von Klarheit und Faßlichkeit sein.

Ich durchzog Deutschland nach verschiedenen Richtungen, und die Liebe, mit der ich im Ganzen meine Leistungen als ausübender und dichtender Künstler aufgenommen sah, der Ernst, der ihnen bei oft heftigem Widerspruche und Anfällen doch stets geweiht wurde, ließ auch mich alle die Kraft, und alle die Reinheit des festen Willens aufbieten, die allein den Menschen zum wahren Priester seiner Kunst heiligt. In Frankfurt, München, Berlin, Wien u. s. w. wurden meine Opern gegeben, meine Concerte besucht. Noch einmal sah ich den trefflichen Abt Vogler, wenige Zeitspannen vor seinem Hingehen, wie er sich hingab, zweien mit herrlichen Gottesgaben beschenkten Kunstjüngern, Meyerbeer und Gänsbacher. Im Vereine mit diesen genoß ich, gereifter und selbst zum Sichten fähiger, noch seine tiefen Erfahrungen, und schrieb eine Oper: Abu-Hassan (Darmstadt 1810). Nur später noch einmal in Wien sah ich ihn, im freudigsten Antheile an meinem Streben. Friede seiner Asche!

Von 1813 bis 1816 leitete ich die Oper in Prag, nachdem ich sie ganz neu organisirt hatte. Ganz nur meiner Kunst lebend, in der Ueberzeugung, nur zu ihrer Beförderung und Pflege geschaffen

zu sein, legte ich die Direktion in Prag nieder, da mein Zweck erreicht, und das, was bei dem beschränkenden Verhältnisse einer Privat-Direktion geschehen konnte, aufgebaut war, und nur eines rechtlichen Wärters zum Weiterbestehen bedurfte.

Frei zog ich abermals in die Welt, ruhig den Wirkungskreis erwartend, den mir das Schicksal zuführen würde. Viele und schöne Erbietungen kamen mir von allen Seiten entgegen; der Ruf zur Gründung einer deutschen Oper in Dresden konnte allein mich auf's Neue festhalten. Und so bin ich denn mit Fleiß und Sorgsamkeit an dem mir übertragenen Werke — und wenn sie einmal einen Stein über meine Hülle legen, so werden sie mit Wahrheit darauf schreiben können: „Hier liegt einer, der es wahrhaft redlich und rein mit Menschen und Kunst meinte“.

Der „Schlammbeitzger“.

Eine Humoreske.

(12. April 1818.)

Ach, es ward zu viel des Leidens über mein armes Haupt gebracht. Kein Wunder wäre es gewesen, ich hätte meines Namens Bedeutung in den Gliedern verspürt. Voll des schwärzesten Mißmuths verkroch ich mich in meiner Stube, verhing die ohnedies nicht zu großen Fenster mit dem alten Flausrocke, und überließ meine Seele in dieser Dunkelheit dumpfem Brüten. Es war doch wahrlich ein zu schwarzer Kessel, in dem der mir von gewaltigen Mächten zugetheilte Schicksals-Brauer meine Lebens-Ingredienzen gebraut und darein mit fast absonderlicher Bosheit so viele tolle Liebeswurzel gemischt hatte, daß die heterogensten Liebeleien Gesetz und Richtschnur meines Lebens geworden zu sein schienen. Wahrlich, der Kessel der Macbeth'schen Hexen war nicht schwärzer, als der meinige, und doch sprach es laut in mir im seltsamsten Widerspruche mit meinen Erfahrungen, daß nur holde, liebe, weibliche Wesen um ihn gestanden,

und gleich den zwölf Himmelszeichen eine Haupt-Katastrophe bezeichnet hätten; wenn gleich nicht ganz ohne kleine Schadenfreude, manch Kurioses hervorsuchend und beimischend, um zu sehen, wie sich das Alles abgähren und entwickeln werde. Ja, ja, rief ich aus, jener Weber-Geselle hatte wirklich recht, der steif und fest behauptete: es seien jedem Menschen eine gewisse Anzahl dummer Streiche zugetheilt, die er abarbeiten müsse, weshalb man sich auch immer gar sehr zu erfreuen habe, wenn einer vollbracht sei, als ein Schritt näher zum Ziele. Die Idee ergriff mich, ich sprang fröhlich auf und rief: Nun, Gott sei Dank, da kann mir's nicht fehlen, denn tolle Streiche habe ich schon genug gemacht, werde wohl bald wieder einen zu notiren haben, und der Himmel gebe nur, daß die Zahl auch sich mit der der Himmelszeichen glücklich schließe.

Mit der Zukunft war ich also im Voraus sehr zufrieden, mit der Gegenwart sah es aber desto schlechter aus. War das aber auch ein Wunder? Welche unsichtbare Macht hielt mich denn in dem unglücksel'gen Göttingen so fest? Es fiel mir wirklich plötzlich stark auf, daß ich nach erhaltenem Repuls, ohne alle Beschäftigung und Aussicht, noch in dem vertrackten Neste sitzen blieb. Fort also, fort, das war gut gesagt. Aber, wohin, und womit, das war die Frage. Der auf Postillons und Gastwirthe einzig einwirkende nervus rerum gerendarum fehlte mir fast gänzlich, denn die Topfberichtigung und Levi Meyers Kleiderhülfe hatten den Kern der Perrückenschachtel bis auf Weniges verzehrt. Zu den Fleischtöpfen des Apothekers in die Heimath zu wandern, litt mein Stolz nicht. Anna Mörner, der ich allenfalls die jungen Lappländer dressiren helfen konnte, war gar zu weit weg. Pistorius hatte längst die Universität verlassen, von meinen vorigen Gönnern war gewiß nichts mehr zu erlangen, es hatte ohnedies nur der achte und neunte etwas gegeben, und Einige früher etwas versprochen; — kurz, es war traurig, indem sich an mir alle Symptome der moralischen Krankheit deutlich zeigten, die Deutschland mit so vielen Schauspielern versehen hat, nämlich, ich war zu allen ernst anhaltenden Studien verdorben, hatte nichts zu verlieren, und in meinem Kopfe eine umgestürzte Bibliothek von tausenderlei unaus-

gekochten Dingen, die nur in einer Art von unbegreiflicher Geistes-Erhitzung, wo ein fremdes höheres Princip aus uns zu sprechen scheint, mich zu Gedichten wie die Sinnpflanze u. s. w. erheben konnte.

Gedankenlos las ich die Seitenwände der letzten Tabaksdüte, die ich mein genannt hatte. Es war ein Stück des hamburger unparteiischen Correspondenten, der einen Artikel aus London erhielt, der also lautete: „Die Kunst ist es allein, die, nächst dem Kriegsgotte, noch in unserer Zeit als Leiter zum Glücke dient, und besonders der hochsinnige Britte schätzt und belohnt sie vor allen andern Nationen. Clementi ist steinreich bei uns geworden, und erst jetzt hat wieder die entzückende Catalani in einem Concerte 2000 Pfund eingenommen. Es ist freilich unläugbar, daß die königlich gebietende Stimme, verbunden mit dem hohen Liebreize und Anstande einer so herrlichen Gestalt" — Von hier an verschlang der verklebende Leim des Krämerkleister das Uebrige. Aber in meine Seele waren die Funken Kunst, Hamburg, Catalani gefallen, die einen Entschluß in mir anzündeten.

Ein älterer Bruder meines Vaters lebte da als Stadtmusikant, behaglich und gut. Entzweit mit meinem Vater, hatte er sich nie um uns bekümmert, und in unserm Hause wurde seiner höchst selten, und dann mit den Beziehungen des wunderlichsten Wesens erwähnt. Dahin sollte die Fahrt gehen, der Stadtmusikant die erste Kunststaffel sein, auf der ich weiter stieg, die Hamburger Mark endlich zu englischen Pfunden wachsen, mit meinem Talent, riesengroß, und dann wollte ich Sie schauen, die als einzig Bewunderte, zu der mich eine unbeschreibliche Sehnsucht zog. Der Ruf wird vor mir herfliegen, vor dem herrlichen Sänger und Componisten, dessen Werke ihre Kunstfertigkeiten erst ganz werden entfalten lassen, hochverehrend liebend, ich ihr unerkannt eine meiner Arien accompagniren, mich vergessend in herrlichen Phantasieen auflösen, und sie zu dem höchsten Entzücken der Bewunderung mich gesteigert, mich in einer Originalität erkennend, überwunden und hingerissen, in die Arme des Zipperleins sinken. —

Ich hatte mich so exaltirt, daß mir jeder Augenblick verloren schien, der nicht zur Ausführung dieses Planes diente.

Alle Bücher flogen zum Antiquar, und wurden nach Burschen-Ausdruck verkeilt, die Perrücken-Sammlung fand ihren Mann und Käufer in einem Friseur; der alte treue Koffer und alles wenige Geräthe, Wäsche u. s. w. wurden versilbert, nur die Zither blieb, und, omnia mea mecum porto konnte ich Jedem ehrlich zurufen. Auf einen Tisch legte ich Briefe, an meine geliebten Manichäer, mit Anweisung auf den Hamburger Onkel, und wie der Abendstern funkelte, hing die Zither an einer Seite, die Mütze auf dem einen Ohre, und fort sollte es gehen, ein wahrer Troubadour, ein bescheidenes Blümlein, in sich gebückt und unbekannt; es war ein herzig Veilchen. Als ich mich in der Thüre nochmals umdrehte, und in die leere Stube sehen mußte, die das Futteral so mancher seltsamen Dinge gewesen war, da erblickte ich nicht ohne Rührung auf dem Ofen das Glas mit meinem alten Lieblinge, dem Wetterpropheten. Ein seltsames Abenteuer bei einer literarischen Thee-Gesellschaft, in das ich höchst unschuldig mit verwickelt worden war, hatte ihn in meine Hände gebracht. Er kam auch aus lieben Händen, aus Fräulein Amaliens kunstgewandten, niedlichen, gutmüthigen, gottlosen. Denn — mit einem Worte, den Schlammbeitzger durfte ich nicht im Stiche lassen, mochte nun noch daraus werden, was da wolle, und er mir das Leben nicht schlecht sauer machen auf der Reise. Komm, Knurrpietsche, oder Wettergundel u. s. w. sagte ich, du sollst mir das Tagewerk bezeichnen, und in Vielem mein Vorbild werden, wie ich denn überhaupt schon Aehnlichkeit mit Dir verspüre. Dein Leben ist zähe, wahrlich das meine auch, sonst wäre ich gewiß nach dem fünften Kapitel nicht wieder lebendig geworden. Dir fehlt die Schwimmblase, mir nicht weniger, denn bis jetzt bin ich noch immer auf dem Grunde sitzen geblieben. Mein Frühling soll jetzt anbrechen, und ich will mich, wie Du, in dieser Zeit, aus dem Schlamme der Unordnung erheben zur Kunstgröße. Gebe Gott nur, daß mich nicht, wie Dich Deine Hechte, die meinigen, nämlich die Recensenten, fressen. An die Angel soll mich auch kein Professor mehr kriegen. Wenn ich

unruhig werde, wird wohl auch einst die Kunstwelt in Stürmen sich erheben, — und marinirt mich einst der Tod, so will ich, wie Du, Schwan unter den Fischen, auch mit einem Triller oder wenigstens gehaltenem Tone von dem Leben scheiden, das mir nur Salz und Asche auf das Haupt streute, ohne mich dadurch vom Schlamme der Noth zu reinigen.

Kein Leser meiner Schicksale wird sich wundern, wenn ich sage, daß meine Stimmung eine hochaufgereizte war, der das alltägliche Leben anekelte, und mich die Einsamkeit suchen ließ, meinen Kunst-Phantasieen ungestörten Raum zu verschaffen. Städte und ihre Bewohner mied ich, zu des Landmanns stiller Hütte zog es mich, und im Gezwitscher der Vögel hoffte ich dem wahren Naturgesange auf die Spur zu kommen. Wie sehr bedauerte ich, mein anatomisches Studium nicht auf die genaueste Kenntniß des Kehlkopfes und der übrigen Singwerkzeuge geleitet zu haben, oder statt meiner Verse-kunst, Mitglied eines Dilettanten-Concerts geworden zu sein. Doch auch das Letztere wäre meiner jetzt so zart sich wendenden Natur zuwider gewesen, ich wollte nichts von Instrumental-Musik, harmonischen Combinationen und dergleichen wissen. Die Stimme, die Stimme war das Einzige, was mich anzog, ach! ich hatte leider keine, aber doch den unbegreiflich festen Glauben auf irgend ein großes Natur-Ereigniß, welches mir gelegentlich eine verschaffen würde, so wie denn überhaupt meine ganze Sentimentalitäts-Krämerei in dem seltsamsten Widerspruche mit den oft sehr erschöpfenden Anstrengungen meiner Kunst-Wanderung und den damit verbundenen Abenteuern, Strohlagern und sonstigen frugalen Begebenheiten stand, die offenbar mich in die prosaischeste Prosa hätten versetzen sollen. Aber nein, es scheint mir überhaupt ein Hauptzug meines Charakters von jeher gewesen zu sein, immer zu andern Dingen gezogen zu werden, als zu denjenigen, die mir die eigentliche Nothwendigkeit und Wahrscheinlichkeit gebot. So mußte es allerdings ein eigenes Schauspiel oder vielmehr Singspiel für die Vorübergehenden sein, wenn ich voll von dem Gedanken an meine göttliche Catalani ihr Lob in Gesangs-Hymnen ausströmte, wobei ich mich aber des unbe-

quemen Textes durchaus nicht bediente, sondern, gleich meinem Vorbilde, das nächste beste wohlklingende italienische Wort meinen Ton-Tiraden unterlegte. Dabei hatte natürlich meine Phantasie den kühnsten Spielraum, und Alles wogte für mich in einem Ton-Meere. Alleen waren mir doppelte Skalen, jeder Bach eine Passage, jeder rauchende Schornstein eine hochwirbelnde Kadenz, und die Blumen, ach, was sage ich von den Blumen, alle Tonarten roch ich, alle Gerüche hörte ich, dazu kam das meiner Natur so tief eingeschmolzene Bedürfniß, mich liebend an ein Wesen anzuschließen, und was war daher natürlicher, als daß ich neben der täglich glühender wachsenden Anbetung meiner Catalani, auch endlich meine Zärtlichkeit mit meinem Schlammbeitzger theilte.

Lache nicht, Leser oder Hörer, bemitleide vielmehr meine krankhafte Reizbarkeit, die sich mit einer Art von Dankbarkeit an das einzige lebende Wesen kettete, das ihr nahe war. Wie oft warnte er mich vor Stürmen, wie freundlich blitzten mich seine schwarzen Augen an, so mußte auch die Catalani blicken. Auch ist es nur zu wahr, daß man die am meisten liebt, für die man leidet, es war wahrlich kein Spaß, oft in der größten Hitze, und auf beschwerlichem Wege das glatte Glas unterm Arme zu tragen, und nur bei einigen Bauern hatte ich Dienste von meinem Mißgrun erhalten, die mir meine Wetterprophezeihungen mit ein paar nahrhaften Gerichten vergalten. Dadurch bekam ich eine Art von festem Zutrauen zu meinem Fische, und traute viel auf ihn bei dem Onkel Garten-Freunde in Hamburg. Da schob das verruchte geprägte Metall, das wir Geld nennen, einen Riegel dicht vor die Thüre des Paradieses, denn als ich in einem Weinhause in Harburg mich zur Ueberfahrt nach Hamburg stärken wollte, war das letzte Geldstück aus einer verrätherischen Versenkung in der Tasche entwischt, und ich saß in größter Verlegenheit und Hülfslosigkeit da, gerade vor mich hinstierend.

Das oft wiederholte Aufstehen, an's Fenster Gehen, nach dem Himmel Blicken des einzigen Gastes außer mir im Zimmer würde mir nicht aufgefallen sein in meiner Stimmung, wenn nicht auf einmal die lieblichsten Mägdlein-Laute zur halbgeöffneten Thüre

herein erklungen wären. „Es ist ganz hell die Elbe hinauf, Vater, Ihr könnt es sicher anschlagen lassen.“ „„Ja, wer Teufel kann das gewiß wissen,““ fuhr er auf, „„bin hier so unbekannt in dem Fahrwasser““ — ich sah in die Höhe, und erblickte einen langen hagern Menschen, dessen widerliche, verzogene, rohe und doch verschmitzte Gesichtszüge ein ächtes Allerweltsleben bezeichneten, und der seinem übrigen Aeußern nach ein Mittelding von Soldat und Seeman zu sein schien. „Wer mir,“ fuhr er mit einem kräftigen Fluche fort, „gewiß sagen könnte, was es morgen für Wetter sein würde, dem wollte ich 20 Mark Banco schuldig sein.“ — „„Topp!““ ruf' ich, er wandte sich verwundert zu mir, und die Herrin der lieblichen Stimme kam freundlich neugierig zur Thüre herein. Wie traf der Blick mich! so mußte die Catalani freundlich sein. „„Topp!““ wiederholte ich, „„ich will mich selbst hier als Pfand einsetzen, daß es morgen stürmt, und dann auch wieder das gute Wetter voraussagen, wenn Ihr mich so lange zechfrei halten, und dann nach Hamburg zu meinen Verwandten führen wollt, denn Ihr seid doch wohl ein Schiffer?““ „Nicht so ganz, junger Herr, ein Feuerwerker, der seine Kunst hier sehen lassen will, und dann eben so in Hamburg, wozu er freilich gutes Wetter braucht, und den, der ihm es mit Gewißheit nur ein paar Tage voraussagen könnte, gewiß zufrieden stellen, ja, mit ihm in Compagnie treten wollte. Aber was könnt Ihr zur Sicherheit entgegenstellen? Die Equipage ist nicht schwer fortzuschaffen, und der lustige Herr Student machte sich wahrscheinlich nach ein paar verschmaußten Tagen still weiter.“ Erhitzt, beleidigt, und meinem Schlammbeitzger vertrauend, wiederholte ich es, mich selbst zum Pfande setzen zu wollen, bis mich mein Onkel auslöse, wenn ich nicht wahr prophezeihte. Höhnisch schmunzelnd bemerkte der Feuerwerker: „nun, die Figur ist nicht übel, kräftig, gesund“ — riß eine Nebenthüre auf, rief ein paar Tabakkauende Gesellen gleichen Schlages zu Zeugen, um den Handel abzuschließen, und mit widerlich freundlich aufgezogener Oberlippe wies er mir dann die holde Maid zur Gesellschaft an, und meinte: erprobe sich meine Kunst, so wär' das Ding so übel nicht, und verlöre ich die Wette, so würde

das Seewesen auch nicht darüber böse sein. Leider verstand ich der kurzen Rede langen Sinn nicht, und war heitern Muthes der augenblicklich dringendsten Noth so leicht entgangen zu sein, zumal den schönen Augen Katharinens gegenüber, die ich auf der Stelle bat, in ihrem Namen eine Buchstabenversetzung vornehmen zu dürfen, um sie auch dadurch meinem Ideale zu nähern: und die lose Braune ließ es sich lachend gefallen, K a t h a r a n i zu heißen.

Ich wurde erträglich genug einquartiert. Der folgende stürmische Tag galt für meinen Triumph, und wurde Abends mit einem Punsch-Bankett gefeiert, bei dem mir nur die einzige kleine Fatalität begegnete, das letzte Kleinod von Werth, meine Uhr, in einem freundschaftlichen Spiele zu verlieren. Doch kümmerte mich das wenig, Katharani's Catalani-Stimme, und die Hoffnung auf Schlammbeitzger und Onkel hielten mich aufrecht. Der Ehrgeizteufel hieß mich den ersten und sein Talent verläugnen, um allein den Ruhm der Wetter-Sybillen-Kunst zu genießen, und so hatte Katharani Schelm meinen magern Mantelsack und den Fisch in Obhut genommen. Doch hatte ich mein Augenmerk heimlich desto fester auf Knurrpietschens Bewegungen, und da seine außerordentliche Ruhe mir das beständigste herrlichste Wetter versprach, so bestimmte ich in größter Zuversicht den Tag des Feuerwerkes.

Die Erfüllung meiner ersten Prophezeihung hatte Glauben erweckt; es ging mit Macht an Anstalten aller Art, und im Kreise verdächtig aussehender Gesichter wurde im Voraus auf die hoffende Einnahme gezecht, und das Verzechte angekreidet. In dieser widerlichen Kompagnie mich zu sehen, war mir manche Stunde sehr beschwerlich, und nur Katharani's Augen und Stimme konnten es mich erträglich finden lassen, zumal da ich erfuhr, daß sie die Catalani gehört habe, welches sie mir zwar freilich nicht eben in den kunstgerechtesten Ausdrücken erzählte.

Endlich brach der verhängnißvolle Feuertag an. Schon am Morgen trübte sich der Himmel etwas, und eben so die Stirnen meiner Feuermänner, nur ich blieb guten Muthes trotz ihrer verfänglichen Reden, denn so oft ich nach meiner Knurrpietsche hin-

schielen konnte, lag sie still und unbeweglich, und ich ermunterte pochend darauf zur Fortsetzung der Feuerwerks-Anstalten; da schwärzte es sich mehr und mehr. Die Zuschauer versammelten sich; die Plätze waren besetzt, als auf einmal der wüthendste Sturm und Regen das schöne Werk zertrümmerte, das Publikum durchnäßte, welches ungestüm sein Geld zurück verlangte. Die Kasse hatte aber schon früher, den Regen scheuend, ihren Abgang genommen, man tobte, lärmte, schrie, mißhandelte die Unternehmer, und diese ermangelten nicht, die Last ihres ganzen Zorns mit Zinsen auf mich zu übertragen. Ich ward zu Boden geworfen, mit Schimpfworten und Schlägen bedeckt, endlich schnell hinweggeführt, und von der Dunkelheit begünstigt in ein elendes Nest, ein Haus an der Elbe geschleppt, und in eine Art Keller gestoßen, dessen Thüre ich wohl verriegeln hörte.

Hier lag ich eine Zeit lang bewußtlos. Endlich mich erholend, konnte ich nicht begreifen, mit welchem Rechte man mich so behandle, und was daraus werden solle. Ueber mir schien es zu jubeln und zu tanzen. Die Näffe meiner Kleider und mein Aufenthalt wurde mir von Minute zu Minute unerträglicher, da hörte ich Katharinens Stimmchen mitleidig vor der Thüre flöten. „Sie dauern mich, junger Herr, aber ich kann Ihnen nicht helfen, man hatte es seit der ersten Stunde auf Sie abgesehen, und Sie gaben sich ganz in die Hände der Seelenverkäufer durch Ihre unbesonnene Wette, die Sie vor Zeugen wiederholten; nun kann Sie nichts mehr retten, und Sie reisen mit dem ersten Schiffe nach den Kolonien. Nun, es hat schon Mancher sein Glück dort gemacht, und geht es Ihnen einst gut, so vergessen Sie nicht meine Theilnahme.“ „„O Schlammbeitzger, verdammter Fisch,““ rief ich verzweifelt aus, „„Dir verdank' ich diese schreckliche Wendung meines Schicksals.““ — „Wie so?“ fragte Katharina, „der Fisch ist ja todt.“ — „„Todt?““ schrie ich; „nun ja,“ fiel sie ein, „und ich hatte ihn doch so gut gepflegt, und sogleich den Tag nach Ihrer Ankunft mit dem reinsten, besten Brunnenwasser versehen.“ — „„Ach!““ rief ich aus, „„Du hast ihn dadurch getödtet, und ich fand ihn natürlich als Leiche so ruhig.““ — „Ha,

ha," lachte die Sirene vor der Kellerthüre, „das war wohl ein Wetterfisch? Wie kann man denn auch einem solchen Thiere trauen?" — „„Ja, ich traute ihm auch nie recht,"" erwiederte ich, — „„aber er ward mir anvertraut, und ich kann wenigstens behaupten, für ihn Alles gethan zu haben, was in meinen Kräften stand, aber Undank ist der Welt Lohn, und wer weiß, ob Alles, was ich für ihn gethan habe, nicht die Verwünschung meines künftigen Gönners auf mich zieht, der mich nun aus dieser verzweiflungsvollen Lage retten muß; wie aber, weiß ich nicht. O, Schlammbeitzger, Du schwebst als ein schweres Schicksal über mir, und jetzt liege ich, feucht wie Du, im Schlamme, gefangen im Netze meiner Catalani-Verblendung. O!""

Doppelte Nacht umgab mich, ich hörte das entfernte Kichern der falschen Katharani, und betäubt mich willenlos meinem fernern Schicksale überlassend, seufzte ich resignirt: „Der Tod löst alle Bande, Schlammbeitzger fahre wohl!"

Ueber:
„Die Entführung aus dem Serail".
Oper von Mozart.
(11. Juni 1818.)

Mittwoch den 17. Juni 1818 erscheint zum Erstenmal auf dem Königl. Hoftheater Mozarts herrliche Oper: Die Entführung aus dem Serail.

Es giebt wohl nicht leicht eine wichtigere Angelegenheit für den Kunstfreund als den Entwickelungsprozeß der großen, ihre Zeit gestaltenden und beherrschenden, Geister zu beobachten, der sich doch am lebendigsten und sprechendsten in der Zeitfolge ihrer bedeutenden Werke entfaltet.

Von früher Jugend in die Geheimnisse der Kunst mit Ernst eingeweiht, ihrem anhaltenden Studium ergeben und mit dem

schöpferischsten Geiste begabt, mußte doch auch bei Mozart das gesammelte, wie das gottgeschenkte, Material erst die Zeit verarbeiten und abgähren, ehe die Klarheit tagen konnte, die in dieser Oper herrscht.

Durch eine Art von wunderbarem Kunst-Volks-Glauben wird sie fast allgemein für Mozarts erste Oper gehalten, und ist doch seine vierzehnte*). Aber hier, wie immer, liegt einer so durchgehends fest geglaubten Meinung ein inneres, tief gefühltes Wahrheits-Princip — die unbekannten Obern göttlichen Ursprungs im richtenden Menschen — zum Grunde, denn — so wie im frühern Idomeneo (1780 zu München) fast aller Farbenstoff der spätern Mozartschen Werke, wie auf der Palette dargelegt, mir erscheint, und das Gewicht des Wissens mit des Genius Freiheitslust zu kämpfen beginnt; — so trägt in der Entführung (1782 zu Wien) die heitere Jugendfrische den Sieg davon. Obwohl mit Lust auch die Meisterschaft der Harmonie hin und wieder gern streng beweisend, oder über die Gebühr ausspinnend in jugendlicher Ueberschwenglichkeit und gefälligem Wiegen in dem Selbsterzeugten; — (z. B. die große Arie der Constanze, die aber hier, nach Mozarts eigenem spätern Beispiele, abgekürzt erscheint) — und ist so das erste Werk, oder die erste Stufe der künstlerischen Vollendung Mozarts geworden, die die Welt in ihm ehrt, anstaunt, und nach ihm nennt.

Merkwürdig zeigt sich in der Entführung die vollkommenste Auffassung dramatischer Wahrheit und charakterisirender Deklamation, vermischt mit dem hin und wieder noch nicht ganz gelungenen Lossagen von dem damals in Form und Schnitt Herkömmlichen, was später in ganz abgeschlossener Ueberzeugung, mit männlicher Kraft

*) Mozart, geboren 1756, schrieb 1767 das lateinische Drama Apollo und Hyacinth; 2) 1768, Bastien et Bastienne; 3) la Finta semplice; 4) und 5) zwei unvollendete Opern, 1770; 6) Mitridate, zu Mailand, 1771; 7) Ascanio in Alba, 1772; 8) Il Sogno di Scipione und 9) Lucio Silla, 1774; 10) la Finta Giardiniera, München, 1775; 11) Il Re pastore; 12) Entre-Akts und Chöre zum Trauerspiele Thamos, und 1780 für München, 13) Idomeneo. (Siehe Gerbers tonkünstl. Lexikon.)

und Besonnenheit, blos der Wahrheit huldigte. (Figaro, 1786, Wien; Don Juan, Zauberflöte, Titus ꝛc.) Meinem persönlichen Künstlergefühle ist diese heitere, in vollster, üppiger Jugendkraft lodernde, jungfräulich zart empfindende Schöpfung besonders lieb. Ich glaube in ihr das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blüthenzeit er nie wieder so erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen. Ja, ich getraue mir, den Glauben auszusprechen, daß in der Entführung Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt hatte, und dann nur die Welterfahrung weiter schuf. Opern, wie Figaro und Don Juan, war die Welt berechtigt, mehrere von ihm zu erwarten. Eine Entführung konnte er mit dem besten Willen nicht wieder schreiben.

Der Wunsch des, uns freundlich willkommenen, Gastes und Landsmannes, Herrn Tenorsängers Gerstäcker, die Rolle des Belmont zu geben, bringt zunächst diese Oper auf unsere Bühne, und veranlaßt zugleich dadurch den ersten Versuch eines bei uns erblühenden Talentes.

Mlle. Hähnel, Mitglied des Singe-Chors, wird die Rolle der Konstanze singen, und ich darf mit fröhlichem Vertrauen auf den freundlich theilnehmenden Sinn des gebildeten Dresdner Publikums rechnen, wenn ich seiner Nachsicht ihre Schüchternheit und seiner Aufmerksamkeit ihre vorzüglichen Naturanlagen zu gütig wohlwollender Theilnahme zu empfehlen wage.

Es gereicht mir dabei zum besondern Vergnügen, die kaum neun Monate bestehende Anstalt des Singe-Chors, ihrer wahren, innern Bestimmung gemäß, als Pflanzschule für die Oper, durch die Mitwirkung kenntniß- und willenvoller Männer, schon solche Blüthen treiben zu sehen, die die schöne Hoffnung nähren lassen, aus eigenen, vaterländischen Kräften das nach und nach zu schaffen, was andere Kunstanstalten, nur vom Zufall und dem vielfarbigen Rufe abhängig, mit Golde aufwiegen müssen.

In Bezug auf die hier besprochene Oper, finde ich noch nöthig, zu bemerken, daß die hohe Tonlage der Rolle der Konstanze außer

dem Stimmumfange liegt, den man gewöhnlich billigerweise von einer Sängerin zu fordern berechtigt ist. Dieß für die Wenigen, die nur das gut finden können, was auch unumgänglich nöthig ist, und die doch auch am Ende zugeben müssen, daß es sehr unrecht wäre, wenn z. B. der Bassist X. es dem Tenorist Y. übelnehmen wollte, daß er, X., nicht auch Tenor sänge.

Gott, durch sein Naturgeschenk, und dann der Componist durch seine Compositionen weisen Jedem seinen Wirkungskreis an. Und auch dieses sei ein wiederholter Entschuldigungs- und Empfehlungsgrund — wenn dessen von Nöthen — daß Mlle. Hähnel es wagt, die ihr zugetheilte Rolle auszuführen.

Schreiben an Herrn Kaufmann Fränzl*) in München.

(Juni 1818.)

Wohlgeborener Herr!

„Es war im Augenblicke des Empfanges Ihres Schreibens am 13. dieses, fest mein Wille, selbiges nicht zu beantworten, und es, im beruhigenden Gefühle meiner Ueberzeugung, der Zeit zu überlassen, Ihnen den Beweis zu führen, ob ich es wahrhaft redlich mit der Kunst überhaupt, und jedem braven Künstler insbesondere meine, zumal da Sie mir Dinge sagen, die nur der sich hochverletzt glaubenden Bruderliebe zu verzeihen sind, und von denen im ersten bittern Kränkungsgefühle, das sie verursachen, man fast zu der wohl eben so harten Vermuthung hingerissen werden könnte, daß, wer einem als

*) Bruder des Componisten und Virtuosen Ferdinand Fränzl zu München, der später Operndirektor und Kapellmeister daselbst war und 1831 zu Mannheim starb. Der Herausgeber.

redlich anerkannten Künstler solches zuzutrauen vermag, nur durch die Möglichkeit der eigenen Handlungsweise im gleichen Falle so zu sehen gelernt haben müsse. Glauben Sie nicht, daß ich hierdurch Gleiches mit Gleichem vergelte, und in Ihnen auch nur ein ähnliches schmerzliches Gefühl erwecken wolle, was Ihr Brief — ich leugne es so wenig, als ich mich dessen schäme — mir durch viele Tage verursacht hat; vielleicht lernen Sie dadurch nur einigermaßen begreifen, wie es Jemand zu Muthe ist, der sich des reinsten Willens bewußt, gerade desjenigen beschuldigt wird, was er am meisten haßt.

„Wenn ich Ihnen also jetzt antworte, und das gedrängt vorführe, was mich bis hierher nicht zu Erfüllung meines Versprechens kommen ließ, so geschieht dies aus Achtung für das Talent und künstlerische Streben Ihres Herrn Bruders, und — da ich Sie nicht persönlich kenne — aus Achtung für Ihr freundschaftliches Verhältniß zu einem Manne, den ich liebe und ehre, Hrn. v. Poißl.

„Daß ich übrigens die Beruhigung, die daraus hervorgehen soll, nicht in Ihrer, hoffentlich gewendeten, Ueberzeugung suche, sondern, Gott sei Dank, in der eigenen Brust trage, davon möge Ihnen das als Beweis dienen, daß ich Sie ersuche, mir nicht mehr auf diesen Brief zu antworten, indem ich Sie wahrhaftig freundlich bitte, jede Verweigerung eines Briefes von Ihnen nicht als Beleidigung, sondern, wenn Sie wollen, als den wohl begründeten Stolz des redlichen Künstlers anzusehen, der weiter keiner Genugthuung bedarf, als seiner eigenen innern Ueberzeugung. Ich vergebe Ihnen von Herzen, was Sie mir wehe gethan haben; ich begreife es, daß Sie so gereizt sein konnten, und daß ich die Schuld davon trage, indem ich nicht genug berücksichtigte, daß Ihnen mehr an dem frühern Erscheinen der Anzeige, als dem Umfassenden, Eindringenden und Erschöpfenden derselben lag. Sie haben als Geschäfts- und Weltmann recht: Zeit verloren, viel verloren; und nun zu dem Uebrigen.

„Zuerst erlauben Sie mir, zu bemerken, daß mich Ihr Vorwurf selbst zu hoch stellt. Ihr Herr Bruder hat, wo nicht fast früher, doch gewiß gleichzeitig mit mir das Vertrauen der Kunstwelt zu er-

wecken gewußt. Zugegeben aber, daß man mir Theilnahme geschenkt, so hat sie sich doch wenigstens nicht im schnellen und eifrigen Anzeigen meiner Arbeiten bewiesen. Es ist ein schlechter Trost, Andere Gleiches tragen zu sehen, aber es ist doch einer. Im ganzen verflossenen Jahrgange der musik. Zeitung ist ein einziges meiner Werke angezeigt. Des größten Theiles meiner seit 6—7 Jahren erschienenen ist noch keiner Erwähnung geschehen, und doch darf ich mich der wahren herzlichen Freundschaft des Herrn Hofraths Rochlitz, Herrn Fröhlichs in Würzburg, Gottfried Webers, Prof. Wendts u. s. w. rühmen. Woran liegt es also? gewiß an demselben, woran es bei mir gelegen. Man will über Dinge, die man ehrt, nicht mit flüchtigen Worten absprechen. Die Tagesbegebenheiten und Lasten drängen, drücken; man verschiebt — und fürchtet sich wohl am Ende davor, eben so wie vor einem Freunde, dem man lange nicht geschrieben. Ich habe dieses in einem Aufsatze über Ihren Herrn Bruder, wo ich zugleich die Verzögerung meines Versprechens bekenne, öffentlich ausgesprochen, und glaube, dadurch der Redaktion einen Dienst erwiesen zu haben, der sie gegen viele im Grunde gewiß billige Anforderungen entschuldigt.

„Jeder Stand, jeder Einzelne hat seine eigene Art zu arbeiten. Sie sind Kaufmann, verzeihen Sie, wenn ich glaube, daß Sie sich nicht ganz an die Stelle eines arbeitenden Künstlers denken können. Sie können sich zu jedem Geschäft eine bestimmte Zeit nehmen, und es dann auch vielleicht oft mit Ueberwindung zu Stande bringen, aber sie können es doch dann. So nicht der Künstler, wenigstens ich nicht.

„Zu der Recension der Quartetten hätte ich wenigstens volle acht Tage Zeit, ohne alle andere störende Einwirkung, gebraucht; ich mußte mich blos mit ihnen beschäftigen können, um dem Leser der Recension ein eben so lebendiges Bild wiedergeben zu können, als ich es empfing, und mußte ihm die beweisführendsten Stellen mit strenger zweckdienlicher Auswahl vorführen. Daß ich diese acht Tage freie Zeit nicht hatte, seit dem Augenblicke, wo ich die Anzeige übernahm, könnte ich nöthigenfalls tageweise aus meinem Tage=

buche belegen. Ich werde Ihnen nur Alles epochenweise anführen, und überlasse es Ihnen, das Resultat zu ziehen.

„Ich hatte in Prag bei Uebernahme meiner Opern-Direktion nichts vorgefunden, was einen Leitfaden für die Geschäftsführung hätte geben können. Die Ansichten, die ich von den Pflichten eines Künstlers habe, legten mir die Verbindlichkeit auf, meinem Nachfolger nicht eben diese Unordnung finden zu lassen, ich vervollständigte die von mir angefangenen Bücher, Inventarien, Notizen u. s. w. aller Art. (Michaelis 1816. Abgang von Prag.) Ich wollte hinaus in die Welt ohne alle bestimmte Aussicht, ich mußte zunächst dafür sorgen, mir Mittel dazu zu verschaffen. Ich war meinem Verleger schon früher bestellte, angefangene und bezahlte Arbeiten schuldig. Ich ging nach Berlin, gab kein Concert, um durchaus keine Zeit zu verlieren, arbeitete Tag und Nacht, und war eben fast fertig geworden, als ich den Ruf zu Gründung der deutschen Oper hierher erhielt. (Januar 1817.) Ich kam hier an, Kampf mit Vorurtheilen, aller Art Hindernisse, für ihre Existenz besorgte Subjecte, das Anknüpfen einiger Engagements, Correspondenz in allen Theilen Deutschlands, die Organisation eines Chores von Grund aus zu einer Oper, von der es darauf ankam, trotz der beschränkten vorhandenen Mittel, dem Hof und Publikum eine günstige Meinung zu verschaffen, was nur durch rastlose Thätigkeit geschehen konnte — — es war eine harte Zeit der Unruhe und Sorge, meine zerrüttete Gesundheit fühlte es, und der Andrang war von allen Seiten so groß, daß ich an eigene Arbeiten gar nicht denken konnte, und alle Verbindung mit meinen Freunden aufhörte, von denen ich den Meisten seit Jahr und Tag selbst nur ein Lebenszeichen schuldig geblieben war. Ich hoffte Ende Augusts meine Heirath vollziehen zu können, als ich den Auftrag erhielt, eine italienische Cantate zu den Vermählungsfeierlichkeiten unserer Prinzessin Maria Anna zu componiren. Dies geschah zugleich mit der von Grund aus nothwendigen Einrichtung meiner neuen Wohnung. Die Feierlichkeiten verschoben sich immer weiter, und diese Epoche der Ungewißheit und Arbeit Tag und Nacht, wird mir unvergeßlich bleiben.

„Endlich konnte ich den 30. Oktob. abreisen. Den 4. Novbr. knüpfte ich meine Verbindung in Prag, und den 5. schon reiste ich mit meiner Frau in Familien-Angelegenheiten nach Mannheim. Sogar auf dieser Reise hatte ich die Partitur Ihres Herrn Bruders mitgenommen, und neben mir im Wagen liegen, um jeden freien Augenblick zu benutzen, aber es war unmöglich. — Ende December kam ich zurück, wo eine Last aufgehäufter Arbeiten sich vorfand. Meinem Könige war ich schuldig, mein größtes Werk zu liefern, eine Messe zu seinem Namenstage. Sie wurde vollendet bis zum 8. März 1818, eine Frucht der Nächte, in einer Krisis, wo ich mehrere Male auf dem Punkte stand, meinen Abschied zu nehmen. Mein Kollege, der Kapellmeister Morlacchi, war seit Ende August 1817 auf Urlaub nach Italien gegangen, Alles lag daher auf mir allein. Zahllose Gastrollen drängten sich, viele Dienst-Compositionen raubten Zeit, ohne Ausbeute für die Welt zu geben. Da erschien Herr — — abermals mit dringendem Verlangen um die Rückgabe, und ich übergab ihm die Quartette bereits im Mai, verabredete mit dem eben anwesenden Hofrath Rochlitz, unter welcher Form ich nun über Ihren Herrn Bruder sprechen wollte, welches ihm noch wirksamer schien, als eine detaillirte Recension, bat und bekam einen Urlaub, zu meiner Erholung auf das Land gehen zu dürfen, und hier erhielt ich denn gleich zum Empfang und Anfang meiner Erholung Ihren Brief. Schließlich erlauben Sie mir noch, Ihnen Einiges vorzulegen.

„Kann ein Mann, der erstens nun drei und ein viertel Jahr eine Opern-Direktion führte, ohne eines seiner Werke zu geben, obwohl er alle Mittel dazu in Händen hatte, hingegen Vieles hervorsuchte und hob, was kein Anderer so leicht gewagt hätte, — der zweitens seit Jahr und Tag seinem Verleger angefangene Werke schuldig ist; seit eben so langer Zeit drittens seinen besten Freunden todt war, viertens eine seit einem Jahre in Berlin erwartete Oper nicht anfangen konnte, wohl blos an sich denken und fremdes Talent zu unterdrücken suchen? Ich habe vorzüglich in Prag und hier noch nichts von mir aufgeführt, um der Welt den sprechendsten Beweis zu geben, daß es noch Vorsteher einer Anstalt giebt, die

Fremdes mit Liebe pflegen und nicht nur immer sich hören wollen, es hat nicht überall dies bewiesen, wie ich schmerzlich fühle.

„Inzwischen fühle ich es auch, ich hatte Unrecht etwas zu versprechen, von dem ich nicht gewiß wußte, daß ich es nicht in bestimmter Zeit liefern könnte, und hatte ich es einmal versprochen, so mußte sich die Zeit finden, sie mochte herkommen wo sie wollte, so denken Sie, und Sie haben Recht. Ich werde die mir daraus entspringende Lehre nicht vergessen. Auf Dank habe ich übrigens nie und nirgends gerechnet; was ich that, thue und thun werde, geht aus meiner Pflicht hervor, und ihre Erfüllung ist ihr eigener Lohn. Glauben Sie übrigens, daß gegen Ihren würdigen Herrn Bruder stets dieselbe Achtung ohne die geringste bittere Beimischung in mir lebt, daß ich mich herzlich darauf freue, sie ihm hier thätig beweisen zu können, zu welchem Behufe ich ihn nur bitten werde, mir kurze Zeit vorher seine Ankunft anzuzeigen.

Vielleicht wird die Alles tilgende Zeit es dahin bringen, daß auch Ihr Anblick mir weniger schmerzlich sein wird, als ich es jetzt noch glaube; denn ich wiederhole es, daß ich billigst Ihre Aufgereiztheit begreife, und Ihnen daher aufrichtig und ohne Groll mein Lebewohl zurufe.

Ew. Wohlgeboren

ergebener Diener.

Ueber:

Die Tondichtungsweise des Herrn Concertmeisters Fesca in Karlsruhe, nebst einigen Bemerkungen über Kritikenwesen überhaupt.

(23. Juli 1818.)

Wenn ich damit anfange, mich selbst gewissermaßen anzuklagen, so scheint mir dies die zweckmäßigste Einleitung zu dem zu sein, was ich mir vorzutragen erlauben will. Ich spreche dadurch aus, was dem größten Theile meiner Kunstbrüder gewiß oft schon eben so be-

gegnet ist, und was, öffentlich erörtert, vielleicht mancher vorschnell gesagten Meinung eine andere Richtung giebt, die dann, wenn auch nicht laut bekannt, doch hoffentlich im Stillen beherzigt wird.

Es sind beinahe zwei Jahre, daß ich, angezogen von dem jetzt überhaupt immer seltner werdenden Streben nach innerer Vollendung in den Werken des Herrn Fesca, die ausführliche Anzeige seiner Quartette und Quintette übernahm, mit all' der Liebe und Lust, die diese schönen Gebilde verdienen, und, erfreut durch die Tendenz meines Unternehmens, die musikalische Welt auf wahrhaft würdige und schöne Kunsterscheinungen aufmerksam machen, und dadurch nützen zu dürfen.

Wer mit mir die Oberflächlichkeit haßt, die seit geraumer Zeit in manchen kritischen Sprüchen heimisch geworden ist, und nicht Anmaßung genug in sich fühlt, ohne geführte Beweise Fluch oder Segen über das zu beurtheilende Werk auszusprechen, der wird auch wissen, daß eine solche Arbeit nicht in wenigen Stunden und Tagen vollbracht ist, sondern die innigste Vertrautheit mit dem Objekte so bestimmt und vollendet voraussetzt, daß alsdann auch durch die Beurtheilung ein möglichst eben so lebendiges Bild des Werkes sich in der Seele des Lesers forme, daß sie ein treuer Geistesspiegel desselben seien. Je schwerer und seltener dieses immer zu erlangen ist durch die Beschränktheit des Raumes, der Beispiele und anderer nun einmal in der Natur einer Zeitschrift liegenden Hindernisse, je mehr Fleiß und Zeitaufwand hat eine Arbeit der Art das Recht zu fordern. Wie Vielen von uns ist aber das glückliche Loos beschieden, blos immer das, was ihnen der Geist als das Nothwendige und Nützliche zeigt, auszuführen, und ihm seine Kraft und Zeit widmen zu dürfen? Mir wenigstens wurde dies höchst selten vergönnt. Berufsgeschäfte anderer Art füllten meine Zeit, oder zersplitterten sie auf eine für solche Geistesarbeiten untaugliche Weise. Am Ende geht es einem dann damit, wie mit seinen besten Freunden. Bei gewöhnlichen Leuten kommt man mit einem Vorrath von einmal hergebrachten Kunst- und Lebens-Redensarten bald durch, und hat sie zur Genüge versorgt. Nicht so bei denen, die man lieber und fester

im Herzen trägt. Diesen etwas halb zu geben, widerstrebt dem liebenden Gefühle, und können wir ihnen nicht so ganz unsre Kraft widmen, als wir es wohl möchten, so befällt uns das drückende Gefühl, etwas vorenthalten zu haben, das sie mit Recht fordern konnten. Es entsteht eine Kluft, eine die Sache fast verleidende Aengstlichkeit, und das Ende ist, daß man, gedrängt dazu, die Arbeit lieber aufgiebt, als sie unter der Höhe wieder zu geben, die man einmal für sie in sich festgestellt hatte.

Das ist freilich nicht gut, das ist nicht recht; aber es ist so, und wer sich ganz rein weiß, der hebe den ersten Stein.

Kaum kenne ich einen der jetzt lebenden Componisten, der nicht mehr oder weniger mit den Anzeigen seiner Werke (selbst nur der Zahl nach) unzufrieden wäre. Die Meisten mögen Recht haben. Hat aber eine Redaktion nicht auch Recht, über die Componisten und Kritiker zu klagen, wenn sie beweisen kann, daß sie es nicht an Aufforderungen, Aufträgen und Bitten aller Art habe fehlen lassen.

Wenn nun vollbürtige und gewiegte Männer selbst nicht immer in die Schranken treten können und wollen; ist es denn ein Wunder, daß der Troß oder der Einzelne, Zudringliche oft den Platz erhält, und sich brüstet im Richteramte und Großdünkel, wenn er so ungewaschen über alles herfahren kann? Das ist denn nun schmerzlich für den wahren Kunstfreund, wenn er sieht, daß das heilige Amt, Wahrheit zu verkünden, und jedem Jünger und Meister sein Inneres zu enthüllen, in unwürdigen Händen ist, und dadurch am meisten Uebles stiftet, daß die der Kritik so nothwendige Achtung und Beachtung verschwindet. Aber wird braven Männern nicht auch oft dieses Geschäft verbittert? Der Pygmäen, die das anch' io sono pittore gar zu gern sich anmaßen wollen, sind zu viele. Kömmt ein Urtheil über sie, das ihrer geträumten Größe nicht huldigt, so haben sie zu Einwendungen, Gegenreden und Spitzfindigkeiten immer Raum und Lust und verleiden so endlich dem redlichen Manne, der alle seine Zeit noch nicht allein diesem Kunstzweige, oder wenigstens nicht solchen Kunstallotrien widmen kann, das ganze Geschäft. Diese Männlein sind es, die auch gar zu gern wissen wollen, wer sich an sie gewagt habe,

um wiederum nach ihrem Zwerg-Maßstabe beurtheilen zu können, ob sie ihn auch für voll annehmen sollen. Es ist gewiß, daß sich viel für und gegen den Gebrauch der Anonymität sagen läßt, und daß die vorwaltenden Umstände darüber entscheiden.

Wenn ich z. B. es mir zum Grundsatze gemacht habe, stets meinen Namen zu unterzeichnen, so geschieht das theils, weil ich als Selbstproducent mir nicht das unbedingte Richteramt über meine Mitbrüder anzumaßen wage, sondern nur als ein seine Ueberzeugung aussprechendes Individuum erscheinen will, und andern Theils auch aus eigenthümlichen Verhältnissen, die mich vielleicht sogar Rücksicht nehmen lassen auf das Gekläff einer Menge von Schwachen, die im Beurtheiler nur immer den zu sehen glauben, der das Recht hat, schadenfroh unter verhüllendem Mantel sein Müthchen kühlen, oder Gnade und Protektion angedeihen lassen zu dürfen.

Im Ganzen halte ich sehr viel von dem Nutzen und Wirkung der Anonymität, und man frage sich selbst nur ehrlich, ob ein so gegebenes Urtheil, vorausgesetzt, daß es alle Eigenschaften eines dergleichen rechtlichen habe, das heißt: daß es mit Gründlichkeit und Wohlwollen ausgesprochen sei — nicht vielmehr als Repräsentant der Volksstimme, oder, mit andern Worten, der reinen, rücksichtlosen Wahrheit — erscheine und einwirke, als das mit einem Namen bezeichnete, bei dem wir uns selten von den dabei sich unwillkürlich mit eindrängenden individuellen Neben-Ideen rein halten können, und besonders beim Tadel gar zu geneigt sind, in der Person selbst etwas zur Entschuldigung unsrer Fehler aufzusuchen. Das Lob läßt man sich wohl schon eher gefallen.

Aus Allem diesem geht nun wohl das Resultat hervor, daß man, die Sache praktisch angesehen, in Ruhe abwarten möge, was Schicksal und Zufall verfügen, daß die Componisten nicht unwillig werden sollen, wenn nicht alle Federn sich eilends für sie in Bewegung setzen, daß die Redaktionen und besonders die Herausgeber der kritischen Blätter sorgfältiger der Kunst-Entwickelung in der Zeit folgen, und den wenigen Männern, die mit Liebe und Einsicht sich

der Kritik widmen, ihr herbes Geschäft auf jede Art zu erleichtern und angenehmer zu machen suchen sollen, und daß auch die Kritiker mit besonnener Auswahl und mit mehr Berücksichtigung des auf das Fortschreiten in der Kunst Einwirkenden und mit wohlwollender Strenge (der Strenge des liebenden Freundes oder Vaters) zu Werke gehen mögen.

Uebrigens waltet zu Aller Trost die unsichtbare Nemesis über allen Werken, und ungegründetes Lobpreisen rettet so wenig die Eintagsfliege vorm Tode und der Vergessenheit, als verspritzter Gifteifer das wahrhaft innere Leben ertödten kann.

Jedes Werk trägt den Keim seines Lebens und Todes in sich, und die Zeit ist der wahre Probierstein des Guten und Schlechten. Diese Ansicht und Hoffnung ist mir doppelt wichtig geworden, seitdem ich an mir selbst erfahren habe, daß man den besten, reinsten Willen und Eifer zur Beförderung einer Sache haben und doch sehr lange Zeit durch das seltsamste Zusammenwirken sich häufender Umstände nicht dazu gelangen kann, werkredethätig für sie aufzutreten. Vor Kurzem noch zu beschränkt an Zeit, um die ausführliche Recension der Quartetten des Herrn Fesca zu vollenden, habe ich die mir erbetene Partitur zurückgegeben, um dieses Geschäft wenigstens andern Händen vertrauen zu können. Es scheint mir aber eine angenehme Pflicht, durch das Aussprechen der Bemerkungen, die sich mir beim Durchgehen derselben aufdrängten, Herrn Fesca wenigstens einen Beweis meiner hohen Achtung für alles Schöne und Gute an den Tag zu legen.

Der Zweig der Kunst, dessen Pflege Herr Fesca sich mit Vorliebe geweiht zu haben scheint (Quartetten ꝛc.), bezeugt schon durch seine Wahl, daß Hr. F. einer von den Wenigen unserer, sich oft dem Oberflächlichen nähernden, Kunstzeit ist, denen es noch Ernst ist mit dem Studium der innersten Wesenheit der Kunst. In dieser Gattung ist es vor allem andern nicht zureichend, durch einige Schmeichelideen und Glanz-Passagen genügen zu wollen. Die Genießenden dieser gediegenen Kost sind schon durchaus an Wahrhaftes und Gewürztes gewöhnt, ja verwöhnt vielleicht durch die Größe und Höhe, auf

welche diese Musikart durch Mozart und Haydn gestellt worden ist. Wer also nicht augenblicklich bei seinem Erscheinen auch wieder in Vergessenheit zurück sinken will, muß schon wahrhaft Gediegenes, Gedachtes und Gefühltes geben. Es soll damit keinesweges gesagt sein, als ob andere Musikgattungen nicht desselben eben so sehr in ihrer Wesenheit bedürften, aber im Quartett, diesem musikalischen Consommé, ist das Aussprechen jeder musikalischen Idee auf ihre wesentlich nothwendigsten Bestandtheile, die vier Stimmen, beschränkt, wo sie nur durch ihren innern Gehalt für sich Interesse gewinnen kann; da hingegen bei der Symphonie u. s. w. durch den Reiz der Mannichfaltigkeit einer wohlberechneten Instrumentirung 2c. Mittel zu Gebote stehen, einer an sich oft ziemlich bedeutungsleeren Melodie Schmuck und Wirkung zu verleihen. Im Quartett kann der Lärm nicht für Kraft gelten, und die Unbeholfenheit eines Componisten in Verzweigung der Mittelstimmen, melodiöser Führung derselben und Verbindung selbstständiger Melodien im Fortweben des Ganzen liegt hier sogleich klar und hell am Tage. Das rein Vierstimmige ist das Denkende in der Tonkunst.

Herr Fesca ist ganz Herr und Meister über das, was er auszusprechen unternimmt. Mozart und Haydn waren ihm Vorbilder im edlen Sinne, wie es dem wahren Künstler ziemt, und wie überhaupt nur alles Fortschreiten in der Kunst sich erzeugt durch den äußern Anstoß, der Funken weckt und giebt. Sein Styl und die Wahl seiner Melodien sprechen Weichheit und einen gewissen zarten Schmelz der Empfindung aus, der, keinesweges der Kraft ermangelnd, ihnen einen eigenthümlichen Reiz verleiht. Er kann sehr heiter, ja witzig werden, aber ein gewisser Ernst ist wenigstens dann in der weitern Ausführung unverkennbar. Er ist sorgfältig und reichwürzend, beinahe wie Spohr, ohne sich in dessen oft erhabene Schwermüthigkeit zu verlieren. Er modulirt oft scharf und schnell, fast wie Beethoven, aber er fühlt zu weich, um es gleich diesem zu wagen, uns unerwartet mit kühner Riesenfaust zu packen und blitzschnell über einem Abgrunde schwebend zu halten. Seine Arbeiten bezeichnet eine gewisse verständige Besonnenheit, die, mit Tiefe des Gefühles

gepaart, Trockenheit vermeidet, und eine ungemein schöne Haltung des Charakters des Ganzen sowohl als der es konstruirenden einzelnen Theile zur Folge hat. Er entwickelt seine Ideen klar und mannichfaltig, die vier Stimmen sind selbstständig, und wenn hin und wieder er den Vorredner (die erste Violine) etwas glänzend behandelt, so geschieht das keineswegs auf eine so überwiegende Weise, daß die andern Stimmen nur zu dienenden herabsänken.

Herr Fesca hat meines Wissens bis jetzt nur Quartetten und eine oft rühmlichst erwähnte Symphonie (die ich aber nicht kenne) geschrieben. Es ist mir sehr begreiflich, daß er aus Vorliebe sich in diesem Kreise bewegt, der mir so ganz charakteristisch seine Gefühlsweise zu bezeichnen scheint. Aber es mag doch wohl nicht gut sein, sich so fast ausschließlich einer Gattung hinzugeben. Es kann mit der Zeit, ja, es muß fast zur Manier führen.

Der Genius ist universell, wer ihn besitzt, kann ihm zum Schöpfer jeder Gattung machen, äußere Eindrücke und Anstöße leiten die eine oder die andere Bahn, und es ist gewiß, daß die ersten Schritte auf einer neu erwählten mit Unsicherheit, wenigstens mit der Aengstlichkeit geschehen, die sie einem Künstler ohne Beharrlichkeit bald verleiden kann, weil er auf der andern schon so heimisch und leicht gewandelt ist, alle ihre Tiefen und Klippen kennend. Der Geist bewegt sich jedoch nach gelindem Zwange bald eben so leicht in der neuen Form, und bringt, selbst bei der Rückkehr zur alten, neue Blumen und Blüthen mit herüber. Besonders Gesang-Composition sollte doch kein Componist hintansetzen. Sie trägt die dramatische Wahrheit ins Leben, und von ihr zu den andern ist nur ein Schritt, von den andern zu ihr sind wohl mehrere. Es ist als ob die Natur sich dann immer an dem etwas rächen wollte, der nicht zuerst dem von ihr gegebenen Urinstrumente huldigte.

Wenn der Quartett-Styl gleichsam mehr dem geselligen, häuslich ernsten Kreise angehört, so führt jener mehr in die Welt der größern Ansichten, der weiter geöffneten Bilder. Unwillkürlich kann das bloße Bearbeiten der Quartett-Gattung durch die ihr eigene komplicirte Gedrängtheit zur Miniaturmalerei verführen, und von

da ist es dann sehr nahe bis zur ängstlichen Künstelei und Kleinigkeitskrämerei.

Ich bin zu sehr von dem ausgezeichneten Talente und den wahrhaft zu ehrenden Kenntnissen des Herrn Fesca überzeugt, als daß ich ihm nicht den Wunsch aussprechen sollte, sich auch darin zu versuchen.

Es giebt ein edles, bescheidenes Mißtrauen der eignen Kraft, welches mir ganz in der Wesenheit des Herrn Fesca wahrscheinlich dünkt; wer aber so ausgestattet und eines solchen Fleißes und einer solchen Beharrlichkeit sich bewußt sein darf, wie er, hat nichts zu scheuen, und geht dadurch einer Vielseitigkeit entgegen, die heilsam vor ihrem Gegensatze schützt.

Bemerkungen zu nothwendiger Würdigung der von Dresden aus in der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung erscheinenden musikalischen und theatralischen Beurtheilungen, von Carl Maria von Weber,

Königl. sächs. Kapellmeister und Direktor der königl. deutschen Oper.

(11. Decemb. 1818.)

Jede Stadt hat ihre, mehr oder minder im Verborgenen waltenden Kunstrichter. In der Regel ist die daselbst wohnende Künstler- — lieber möchte ich sagen Kunsttreiber- — Masse nicht damit zufrieden; und dies ist natürlich, wenn man die Reizbarkeit der Künstler-Kaste in Anschlag bringt, die nun einmal in ihr wohnt, in ihr wohnen muß. Fließt aber jene Kritik aus reiner Quelle, und paart sie sich mit der Kraft des höhern Wissens, so wirkt sie doch wohlthätig; und vielleicht erst lange nachher verdankt man die bittere Arznei dem Arzte, der sie ohne Nebenabsicht gereicht hat.

Dresden hat seine Kunstrichter und seine Unzufriedenen. Wie ich hierher kam, ermangelten die letzteren nicht, mich auf die ersteren aufmerksam zu machen. Ich ließ fast zwei Jahre hindurch diese ruhig gewähren, um zu sehen in wie weit jene Recht oder Unrecht hätten;

ja, ich hielt manchen einzelnen Ausbruch gekränkten Gefühls zurück, weil ich dergleichen Katzbalgereien zur Belustigung der Umstehenden, für die Kunst unwürdig und unnütz halte.

Es ergab sich aus meinen Beobachtungen folgendes Resultat. Die Dresdner Kritik=Anstalt hat der schönen, wahrhaft achtenswerthen Kräfte viele. Sie besitzt sehr bedeutende Sachkenntniß in harmonischen, historischen, dramatischen und sonstigen Beziehungen auf Kunstausübung. Daraus entspringt nothwendig: daß ihre Aussprüche jene Ruhe und anscheinende Wahrhaftigkeit bekommen, die allein Zutrauen und Glauben bei dem größeren, mit den hiesigen Verhältnissen unbekannten Publikum zu erwecken im Stande sind. Und gewiß gab sie auch manches Urtheil so gediegen und treffend, daß wohl wenige Städte so gute Correspondenten der allgem. musikal. Zeitung werden bieten können.

Nun fragt es sich aber: Sind diese Urtheile rein der Kunst oder dem Privatinteresse zu frommen in die Welt gesendet? Das Erstere so gelegentlich nebenbei, wenn es dem letzteren nicht in den Weg tritt! Aber — man muß auch da gerecht sein: wie geschickt, wie gut eingerichtet! bis auf Einen Punkt, nie geradezu die Wahrheit ins Gesicht schlagend, sondern nur zur rechten Zeit geschwiegen, vergessen, oder, des nicht in den Plan Passenden in einem so gnädig mitleidsvollem Tone erwähnt, daß der Ununterrichtete ja unmöglich das Ding oder Subjekt für etwas halten kann.

Beweise hierzu liefert jeder Artikel über Dresden, und die Kritik=Anstalt dieser Stadt wird sie wohl nicht verlangen; ich sie zu geben aber jederzeit dem Frager darnach nicht verweigern. Dem Bewohner Dresdens ist das hier Gesagte klar genug, und dem auswärtigen Leser soll es nur einen Standpunkt zur Verurtheilung jener Anzeigen bieten, in denen auf merkwürdige Weise die Urtheile Farbe wechseln, nach Annäherungs= oder Abstoß=Prozeß der einzelnen Parteien, wo denn hauptsächlich die deutsche Oper ewig im Argen bei dem Industrie= und Kritik=Comptoir liegt — Habeat sibi!

Ich persönlich, kann jenem Comptoir nicht genug danken, daß es meines Wirkens immer als preiswürdig erwähnt. Es hat mir

dadurch die schöne Freiheit gegeben, ohne den geringsten Anschein von gekränkter Persönlichkeit, ihm gegenüber auftreten zu können. Was mich hierzu endlich bestimmt hat, ist die Kritik der Opern Joconde und Zauberflöte in Nr. 48 dieser allgemein geehrten Zeitschrift.

Es ist — gelindestens bemerkt, wenig besonnen gesagt: „daß ich mit den Mitteln welche dieser Gesellschaft (der deutschen Oper) zu Diensten stehen — eine solche Vorstellung zu Stande gebracht.“ — Ich werde mich wohl hüten, in den Fehler des Comptoirs zu verfallen, und den nicht armen Stoff zu Vergleichungen zu benutzen — wie z. B. die „Zauberflöte“, hätte hier besser besetzt werden können; ob vielleicht Andere „aus ihrer Natur herauszugehen im Stande sind?“ ꝛc. oder, die Erhebung Einzelner durch Beschuldigung Anderer zu versuchen. Nein, dazu achte ich zu sehr die Kunst, meine Kunstbrüder jeder Zunge, und besonders den erhabenen Schutz, unter dessen Huld und Pflege unsere Kunstanstalten gedeihen.

Die Gründung einer deutschen Oper ist ausgesprochen; und das Kunstgebäude wird sich heben durch die kräftige Stützung und Aufmunterung von Oben. Und wenn es nicht jetzt schon so hoch steht, wie seine Erbauer es wünschen: so liegt das in, augenblicklich nicht zu ändernden Verhältnissen, die uns die Grünbaum, Gerstäckern Weixelbaums ꝛc. schon halb gewonnen, entzogen; und zwar nicht aus Mangel an vollwichtiger Anerkenntniß und Belohnung ihrer Verdienste, sondern aus andern Rücksichten, die hier von mir nicht einmal leise erwähnt werden sollen. Uebrigens vertragen diese Mittel schon ruhige Vergleiche um und neben sich; ja selbst mit fremden gerühmten Bühnen. Diese Mittel werden ruhig, anspruchslos, und ermuthigt durch die Zufriedenheit des Allerhöchsten Hofes und den zahlreichen und warmen Antheil des Publikums, sich fortbilden, und mit Anderen vereint, der Kunst hoffentlich keinen unwürdigen Tempel bauen.

Wie erhebend wäre es für alle Theilnehmende, Ausübende und Genießende, wollte nun auch eine, mit so reichen Kräften ausgestattete Kritik, den geraden Weg der reinen Wahrheit gehen und be-

denken, daß sie sonst nur erbittern, und zur Bloßstellung der von ihr unrecht Gepriesenen führen muß, oder ihr Lob und Tadel gleich wirkungslos verhallt; ja endlich ihre Hauptabsicht doch scheitert, da alles von ihr noch so sehr Erhobene doch von selbst zusammen fällt, kommt es einst weiter in die Welt.

Dresden, den 11. Dec. 1818.

1819.

Schreiben an Herrn Pastenacci zu Schippenbeil in Ostpreußen.

(5. August 1819.)

Eine sehr langwierige Krankheit hat mich seit Monaten von allen Geschäften entfernt. Sehen Sie darin die Ursache meiner verzögerten Antwort auf ihre geehrte Zuschrift vom 1. Mai.

Mit Theilnahme habe ich das mir Uebersendete durchgesehen, und Ihre vertrauensvolle Offenheit hat mich herzlich angesprochen. Ich gebe Ihnen dafür, was jedem Menschen das Heiligste sein muß — Wahrheit — so weit meine Einsicht nämlich sie mir zu geben erlaubt, und nach meiner Ueberzeugung. Ich würde Ihres Vertrauens nicht werth zu sein glauben, wenn ich es nicht thäte. Könnte ich doch Aug' in Auge Ihnen gegenüber stehen und der herzliche Ton des treu meinenden Freundes meinen Worten die Wärme geben, die Sie von der Reinheit meiner Absicht, Ihnen nützlich zu sein, überzeugen, und vielleicht manchem bittern Tropfen die scheinbare Schärfe nehmen könnte, die von dem kalten Papier so starr und theilnahmlos den Leser anblickt.

Ihre Arbeiten zeugen von fleißigem Studium, das Sie so weit gebracht, als man ohne Rath und Erfahrung kommen kann. Sie wühlen in Harmonieen-Fülle, und finden sich wohl in Auffsuchung der wohlklingendsten Lagen. Dies beweist Sinn für das wahre Grundgebäude der Kunst, aber meist geht darüber die Sorgfalt für das eigentlich Melodische verloren, für die eigentliche Erfindung und

für die Haltung des Ganzen. Fremde Eindrücke haben Sie aufgeregt; so etwas wollen Sie auch machen. Nun ja, das ist der erste Anstoß des Genius, der erste Schritt zum Ziele, das er wirklich schauet, aber erst viel später frei sich bewegen und nach dem Idealen hin streben lernt, was ihn dann aus sich selbst sprechen lehrt, und nicht mehr seine Gedanken in die vorhandenen Formen preßt. Die Werke jedes Anfängers wimmeln von Reminiscenzen. Zu jedem Stück kann man das Vorbild finden, nach dem es zugeschnitten. So auch bei Ihnen. Sie gestehen, keinen Harmonie-Unterricht gehabt zu haben, und leider bestätigt sich dies fast auf jeder Zeile. Falsche, unrichtige Schreibart des in sich Richtigen findet man häufig, und zwar so gestellt, daß es nicht mit einem Federstrich gut gemacht ist.
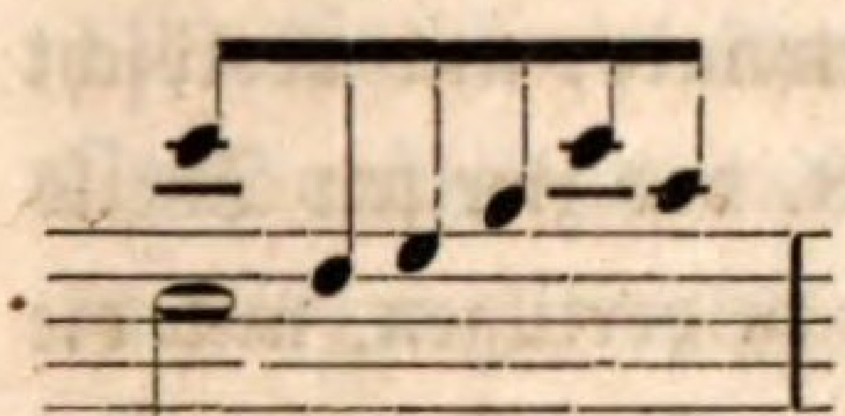
So wie die mir übersendeten Arbeiten jetzt sind, kann ich Ihnen nicht zur Herausgabe rathen. Es thut mir herzlich weh, Ihnen das so offen sagen müssen, denn Sie hoffen auch Erwerb davon, aber ich kann nicht anders. Wollen Sie sich gedruckt das sagen lassen, was ich Ihnen jetzt allein, und mit Liebe sage? Wollen Sie durch ein vielleicht zu hartes Urtheil Sich selbst, und für künftig jeden Verleger zurückschrecken lassen? Ich glaube aus Ihrem Briefe zu entnehmen, daß Sie vielleicht wünschen, ich solle diese Arbeit reinigen, und sie dann in die Welt fördern. Das kann ich nicht, lieber Freund. Ja, wären Sie bei mir, könnte ich Sie selbst zur Verbesserung anleiten, mit Freuden würde ich es thun. Aber so ist es eine Arbeit, die mir meine Zeit und Verhältnisse nicht erlauben, und wo andern Theils die Werke noch nicht genug den Stempel der eignen Schöpfung tragen, um durch das Vertilgen einiger Flecken zu etwas Selbstständigem oder Bedeutendem zu werden.
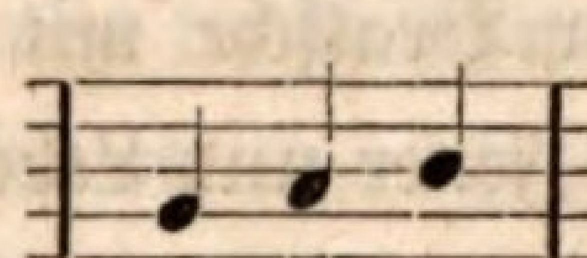
Lassen Sie sich hierdurch nicht abschrecken. Glauben Sie nicht, daß ich Ihnen Erfindung abspreche. Nein, Sie haben schon zu viel des Achtungswerthen eingesogen und geleistet, um es fahren zu lassen, aber schlagen Sie künftig den Weg ein, die Partituren klassischer Meister, ihrem Plan und ihren Anlagen nach zu studiren. Beobachten Sie den Gang, den Fluß der Rede. Sehen Sie, wie die Hauptgedanken entwickelt, nicht hereingeführt sind.

Vor Allem aber suchen Sie sich gründliche Harmonie-Kenntnisse zu erwerben.
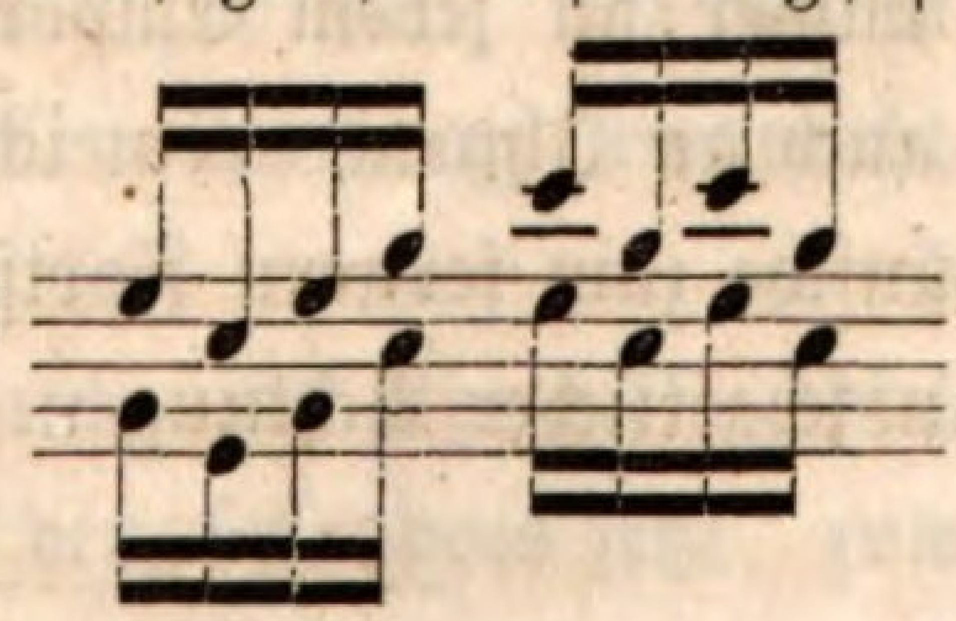
Wenn man nicht Herr über die Mittel sich auszusprechen ist, wie soll da nicht der Ideen-Fluß jeden Augenblick gehemmt werden? Wer schon erst daran denken oder sich vornehmen muß — hier soll ein Uebergang kommen — der geht über, aber wer wird es ihm Dank wissen? Er wird immer erscheinen wie einer, der zur Gesellschaft sagt: „geben Sie Acht, jetzt werde ich wahrscheinlich einen guten Einfall haben." —

Ihre Walzer enthalten viel Löbliches. Es sind aber doch mehr Redensarten, als eigentliche Gedanken. Im Rhythmus ist manches fehlerhaft. Z. B. Nr. 1. Schluß des 2. Theils 5. Takte statt 4. weil Ihr Gefühl den Haupt-Accent auf den Takt



fallen ließ, und zwar ganz richtig; dann nimmt aber das Gefühl des Hörers den ersten Takt  stets für eine Art Auftakt, wodurch das Ganze eigentlich die Haltung von $^6/_8$ Takt bekommt: daraus folgt, daß die dem $^3/_4$ Takt eigenthümlich rhythmische Bewegung verfehlt ist. Der harmonischen Unrichtigkeiten sind viele, wenn ich auch manches nur für Stichfehler, und noch anderes für Härten passiren lassen will.

Auch muthen Sie der Spannung der Hände zu viel zu. Ein Fehler, den man mir auch häufig vorwirft, obwohl ich es mir nur da erlaube, wo es mir unausweichbar zur Wesenheit des Gedankens nöthig scheint. Nun, es wird Ihnen auch überall nöthig vorgekommen sein.

Der Klavierauszug scheint mir, so viel ich mich, ohne die Partitur zur Hand zu haben, erinnere, gut, vollständig, fast überfleißig verfaßt zu sein. Stellen, wie  muß man im

Clavierauszug nicht schreiben, sie stören mehr in der Ausführung, als das Gelingen derselben Gewinn bringt. Sie irren sich, wenn Sie glauben, die Tonart des Thema's der Variationen in Es verändert zu haben. Sie ist ursprünglich also, und zwar von Umlauf und nicht von Hiller aus der Oper: Der Irrwisch, und heißt: „zu Steffen sprach im Traume,“ auch Mozart hat es variirt. In dem Augenblicke, wo ich dies schreibe, sehe ich, daß ich mich irre, und daß: „Als ich auf meiner Bleiche“ eine solche Aehnlichkeit durch die Versetzung in Es mit dem Steffen bekommen hat. Das Scherzo gefällt mir im Ganzen recht wohl, doch wendet und dreht sich alles gar zu harmonisirend. Das Trio ohne allen Unterschied fast wie das erste. Nichts als Würze, darüber schmeckt man am Ende das eigentliche Fleisch gar nicht. Der zweite Theil entfernt sich gar zu schnell weit von der Haupttonart, und verlöscht das Gefühl derselben. In dem Takt 5. 6. 7. 8. des zweiten Theils sind die reinen Octaven trotz der Vorhalte nicht zu vertilgen, und die Octaven der Bratsche mit dem Baß ganz unstatthaft. Dagegen hat das Ganze Feuer und Leben.

Mein lieber, junger Componist; ich wünsche nichts sehnlicher, als daß Sie, was ich Ihnen hier zu sagen mich gedrungen fühlte, auch richtig würdigen mögen, daß es Sie weder abschrecken noch muthlos machen, oder wohl gar erbittern möge. Lassen Sie es sich Fingerzeige zum weitern Fortschreiten auf einer wirklich ehrenvoll betretenen Bahn sein, und glauben Sie, daß es viel lohnender und leichter ist, mit ein paar nichtssagenden Phrasen einen Kunstjünger abzuspeisen, als ihn auf die dornenvollen Schwierigkeiten des Kunstwegs aufmerksam zu machen. Ich gab Ihnen aus treuem Herzen meine Ansicht, nehmen Sie sie auch so auf, wohl uns Beiden; wo nicht, so müßte ich Sie zur Masse der Uebrigen rechnen, was ich nicht gern möchte. Gewiß aber werde ich immer an jedem Emporstrebenden wahren Theil nehmen, und also auch an Ihnen, dem ich Heil, Glück und Ausdauer und Geduld wünsche zum fernern Fortschreiten.

Mit freundschaftlicher Achtung u. s. w.

1820.

Ueber:

„Der Wettkampf zu Olympia".

Oper von Poißl.

(13. März 1820.)

Donnerstag am 16. März 1820 zum Erstenmale auf dem Königl. Theater: Der Wettkampf zu Olympia, große Oper in 2 Akten. Frei nach Metastasio in gebundener Rede bearbeitet, und in Musik gesetzt von dem Königl. Baierischen Kammerherrn, Kommandeur des Großherzogl. Hessischen Verdienstordens, St. Georgen-Ordens Ritter, Baron von Poißl in München.

Es ist viel über eigentliche Wesenheit der sogenannten großen Oper gestritten, und bis jetzt noch nicht festgestellt worden, von welchen Grundprinzipien sie eigentlich bedingt wird. Ich begnüge mich also, nur anzuführen, was man gegenwärtig in stillschweigend angenommener Uebereinkunft unter dem Beiworte groß zu verstehen pflegt. Nämlich eine Oper, in der die Musikstücke durch fortlaufend instrumentirte Recitative verbunden sind, und wo demnach die Musik als Herrscherin, von allen ihren, ununterbrochen in Thätigkeit gesetzten, Krondienern umgeben, Hof hält.

Damit verbindet man noch den Begriff, daß in der Wahl des Stoffes auch nur das Großartige verwendet werden dürfe. Unter diesem Großartigen aber versteht man meistens wieder blos das, was man aus der alten klassischen Zeit der Griechen und Römer entlehnen kann. Diese Begriffe stehen nicht nur mit dem in Verbindung, was die Franzosen als Grundsätze für die Tragödie aufstellen, sondern sie gehen unmittelbar von ihnen aus, da, meines Wissens, sie die Schöpfer dieser großen Oper sind, die vor Allem Gluck zu einer, bis jetzt noch in dieser Gattung unerreichten, Höhe gebracht hat.

Wir haben in Deutschland nicht sehr viele, dieser Klasse angehörige, Original-Werke, und der, besonders jetzt, zum Romantischen

sich neigende Zeitgeist wird ihrer Vermehrung immer bedeutender in den Weg treten. Außer den trefflich gedachten Opern Salem und Cyrus des Herrn von Mosel in Wien, und einigen andern Versuchen, hat Herr von Poißl sich mit Vorliebe dieser Gattung geweiht, und durch mehrere gelungene Werke Beifall und Anerkennung gefunden.

Der Kunst bestimmte er seine Zeit und Kraft. Eigenes Studium und Freundes Rath des hochzuehrenden Kapellmeisters Danzi, waren seine zweckdienlichen Hülfsmittel. Mit wissenschaftlichen Kenntnissen, ja, selbst mit dichterischem Talente ausgerüstet, hatte er das Glück, einen großen Schritt zur vollendetern Kunstbildung voraus zu haben. Nachdem er schon mehrere Werke für Bühnen und Kammer geliefert hatte, befeuerte ihn vorzüglich die, in München wirklich mit beispiellosem Enthusiasmus aufgenommene, Oper: Ottaviano in Sicilia, sich gänzlich der dramatischen Muse hinzugeben. In kurzer Zeit gingen aus seiner rastlosen Thätigkeit hervor: Ottaviano, der Wettkampf zu Olympia, Athalia, Aucassin und Nicolette, über die Hälfte der Oper Merope, Nittetis; eine komische Oper: Dir wie mir, Issipile ꝛc. Besonders eigenthümlich ist Baron Poißl — neben großer Sorgfalt für die Wahrheit der Deklamation, reicher Harmonieen-Folge und zweckmäßiger, mannigfaltiger Instrumentation — fließende, klar hingestellte Melodie, die, neben ihrer Weichheit, noch das Verdienst einer großen Sangbarkeit, und das gewisse Kehlgerechte hat, welches zu vernachlässigen man so oft den deutschen Componisten, und zwar nicht ganz ohne Grund, zum Vorwurfe machen kann.

Dem Vernehmen nach arbeitet er jetzt an einer großen italienischen Oper.

Ueber:

„Emma di Resburgo“.

Oper von Meyerbeer.

(15. Jan. 1820.)

Wenn man den Gang der Kunsterscheinungen und deren Erfolge auf den Theatern Deutschlands beobachtet, so drängt sich gewaltsam die trübe Ueberzeugung auf, daß meistens nur Zufall und Glück das Gelingen der ersteren bestimmen.

Die Wahl derselben folgt oft einem eben so zufällig entstandenen Rufe, als es nur dem Glücke anheim zu stellen ist, ob auch die Mittel an dem Orte der Aufführung vorhanden, die, gerade zum Zwecke führend, das Kunstwerk in allen seinen Theilen, der ursprünglich dabei vorwaltenden Idee gemäß, wiedergeben können.

Wo ist aber auch die Theaterverwaltung zu finden, die, ohne Einwirkungen von Oben, Unten, Außen und Innen, frei einem auf wahre Kunstprinzipe begründeten Plane folgen könnte?

In allem diesen möchte wohl die Lösung des scheinbaren Räthsels liegen, wie in so entschiedenen Gegensätzen hoher Beifall und gänzliches Mißfallen ein und dasselbe Werk treffen können; und wie glücklich dagegen der Componist in Frankreich und Italien sei, wo der Erfolg fast ganz in seine Hände gelegt ist — hält er nämlich Gefallen für seinen höchsten Zweck — und wo er dann nur gewandt genug sein darf, alle ihm dargelegten Mittel wirksam aufzustellen und zu verwenden.

Hat er aber auch in einem einzelnen Lande Lorbeern errungen, will er nun der Welt angehören, verbreiten sich seine Werke; wer steht ihm dafür, daß gerade dasjenige am dritten Orte gewählt werde, das am sprechendsten ihn bezeichnet, aus seiner bessern, vollendetern Epoche genommen sei? Abermals der Zufall, das Glück. Und diesen beiden möge es auch der Componist Meyerbeer verdanken, daß das Zusammentreffen mancher Umstände die Aufführung von zwei seiner Opern fast zu gleicher Zeit bedingt hat.

Wir erhalten im Laufe nächster Woche von ihm:

Emma di Resburgo. Opera seria. Italienisch.

Alimelek. Komische Oper. Deutsch.

Zwei der verschiedenartigsten Blüthen seines reichen, herrlichen Genius, die ihm hoffentlich den Beifall der Freunde der italienischen und der deutschen Tongestaltungen, und den des wahren Kenners, der inmitten dieser Parteien steht und das Gute würdigt, es komme, woher es wolle, es von dem Standpunkte des Erzeugers desselben beurtheilend, erwerben werden.

Herr Meyerbeer, aus Berlin, machte schon in seinen Kinderjahren Epoche als Clavierspieler, welches Talent er späterhin zu einer Vollkommenheit ausbildete, die ihm den Rang unter den ersten, wenn nicht gar den des Ersten Clavierspielers unserer Zeit, anweiset. Unabhängig von Sorgen für seine Existenz, weihte er sich mit voller Liebe der Musik, deren ernstes Studium in ihren geheimsten Tiefen er sich angelegen sein ließ. Dem zweijährigen Umgange des verewigten Abts Vogler dankt er, nächst eigenem Forschen, den größten Theil seiner musikalischen Bildung, die, auf den Grund einer sorgfältigen Erziehung in literarisch-wissenschaftlicher Hinsicht und Kenntniß fremder Sprachen gebaut, ihm das verlieh, was jedem Künstler, dem es Ernst ist mit der Kunst, nie als Basis fehlen sollte. In dieser Epoche (**1811**, Darmstadt) schrieb er ein Oratorium: G o t t u n d d i e N a t u r, gedichtet von Schreiber*).

Ein treffliches, feuerloderndes Werk, voll tiefer, harmonischer Schönheit und kontrapunktischer Verwickelungen, ohne dabei der reizendsten Melodieen zu entbehren. Doch natürlich das durch Studium Liebgewordene vorherrschend. Ungefähr in demselben Geiste schrieb er die große ernste Oper Jephta, (ebenfalls von Schreiber gedichtet), für München; und wenn die Haltung derselben damals manchem Kenner etwas bunt erschien, so lag das wohl in dem Bestreben, dem Sänger überhaupt mehr zu genügen, das, mit der Ueberfülle harmonischer Verflechtung, besonders in den Chören, einen

*) Aufgeführt im Mai 1811 in Berlin.

Zwiespalt, durch Nachgiebigkeit und innere Ueberzeugung im Gegensatze, vorblicken ließ.

Schon im Jahre 1813 ernannte S. K. H. der Großherzog von Darmstadt, aus eigenem Antriebe, als Anerkennung der Talente Meyerbeers, denselben zu seinem Kammer=Compositeur.

Für Stuttgart zunächst schrieb er nun die Oper: Alimelek (welche er später in Wien umarbeitete und die besonders in Prag viel Glück machte), ging dann zu Vervollkommnung seiner Bildung, nachdem er Deutschland durchkreuzt hatte, nach Frankreich, und von da nach Italien, wo er in Padua die Oper: Romilda e Constanza, mit Erfolg auf die Bühne brachte, neuestens aber durch Emma di Resburgo in Venedig einen unglaublichen Enthusiasmus erregte, den alle öffentlichen Blätter bestätigen.

Dem Wunsche des Componisten zu Folge, wird bei uns diese Oper den Reihen eröffnen. Ich erlaube mir aber, zuerst von Alimelek, als dem Erstgebornen, zu sprechen.

Der anziehende, heitere und gemüthvolle Stoff (der erwachte Schläfer aus Tausend und einer Nacht) ist vom Dichter, Herrn Wohlbrück (dermalen in Leipzig), mit vieler Theaterkenntniß, Laune und Musik begünstigend geschrieben. Der Componist hat in Einheit und Haltung des Ganzen und Zeichnung der Charaktere sich als Meister bewiesen. Dabei entfaltet er die Beweise seines ernsten musikalischen und dramatischen Studiums durch die schöne Verbindung selbstständiger Melodieen=Formen. Alles voll reger, lebendiger Phantasie, ohne Weitschweifigkeit immer schnell in der Handlung fortrückend, blos die möglichst dramatische Wahrheit vor Augen habend, treffliche Deklamation, liebliche, oft üppige Melodieen, reiche, neue Harmoniewendungen, oft in überraschender Zusammenstellung gedachte Instrumentation, die, mit vieler Zierlichkeit verschlungen, auch freilich fast die Sorgfalt eines Quartett=Vortrages erfordert; — dieses möchte das Bezeichnende dieses Werkes sein, und es ganz als deutsches Kunstwerk stempeln.

Emma di Resburgo trägt hingegen ganz das Gepräge des Him=

melstriches, unter dem sie geschaffen wurde, und des jetzt da herrschenden Musikgeistes.

Ich glaube, daß der Componist es sich zum Ziele gesetzt hatte, gefallen zu wollen, um so zu zeigen, daß er als Herr und Meister über alle Formen schalten und gebieten könne.

Es muß recht tief hinein böse sein, mit dem Verdauungsvermögen der italienischen Kunstmägen, daß der gewiß aus eigener, selbstständiger Kraft schaffen könnende Genius Meyerbeers es für nothwendig erkannte, nicht nur süße, üppig schwellende Früchte auf die Tafel setzen, sondern sie auch gerade mit diesen Modeformen verzuckern zu müssen.

Es versteht sich von selbst, daß oben berührte Vorzüge des Componisten, so weit als in der Gattung thunlich, in diesem Werke sich auch wieder finden, und daß es dem Beobachter höchst merkwürdig sein wird, ein so ganz verschiedenartiges Streben in diesen beiden Werken aufgestellt zu sehen, wie ich bei keinem andern Componisten ein ähnliches Beispiel nachweisen könnte.

Herr Meyerbeer hat uns also das Vielseitige seines gewiß originell sein könnenden, Talentes bewiesen, und daß er vermöge, was er wolle.

Darf der Schreiber dieses einen Wunsch aussprechen, so ist es der, daß Herr Meyerbeer nun, nachdem er die Kunst in ihren vielseitigen Abzweigungen, nach der Gefühlsweise der sie pflegenden Nationen, studirt, und seine Kraft, so wie die Geschmeidigkeit seines Talents, erprobt hat, ins deutsche Vaterland zurückkehren, und mit den Wenigen, die Kunst wahrhaft Ehrenden, auch mit fortbauen helfen wolle an dem Gebäude einer deutschen National-Oper, die gern von Fremden lernt, aber es in Wahrheit und Eigenthümlichkeit gestaltet wieder giebt, um uns so endlich auch den Rang unter den Kunst-Nationen festzustellen, dessen unerschütterlichen Grund Mozart in der deutschen Oper legte.

Gegen den Herrn Bemerker in Philippi's „literarischem Merkur“.

(15. Febr. 1820.)

„Angriffe auf meine Persönlichkeit, wären sie auch noch bitterer und unterhaltender ausgesprochen, als von dem Herrn Bemerker geschehen, würden mich wahrlich nicht vermögen, die Feder zur Gegenrede zu ergreifen, wenn nicht der Herr Bemerker es mit einer wahrhaft bewundernswürdigen Dreistigkeit gewagt hätte, ein paar derbe Unwahrheiten in so bestimmtem Tone hinzustellen, daß man nur zu deutlich die Absicht erkennt, er wolle mit diesem Gewaltstreiche die Stimme des Publikums für sich gewinnen.

„So eine Zusammenstellung von Wahrem und Unwahrem, halb Erzähltem und ganz Verschwiegenem bedarf also einer Beleuchtung vor der dem Künstler am höchsten stehenden Instanz, vor den Augen des richtenden Publikums.

„Der Herr Bemerker beginnt mit folgender groben Unwahrheit oder geflissentlichen Entstellung meines Strebens zum Guten.

„ „Sobald Herr v. W. nach Dresden kam, begann er auch, unzufrieden mit dem musikalischen Geschmacke des dasigen Publikums, wie früher in Prag, das Kunst-Urtheil zu lenken, und Jeden im Voraus zu überzeugen, daß nur die Compositionen, welche er empfahl und beschützte, Lob und Bewunderung verdienten.“ “ —

„Habe ich das wirklich gethan? Da hätte ich ja wahrhaft übermenschliche Kraft auf die Gemüther zu wirken gehabt.

„Aber ich verstehe wohl, was Herr Bemerker meint: ich werde es wohl nur gewollt haben sollen; denn hätte ich es wirklich zuwege gebracht, so müßte ja der Herr Bemerker auch mit überzeugt worden sein, und hätte nie seine Bemerkungen bemerket, wie ich ja recht gern gesehen.

„Welche dreiste Verdrehung oder Vergessenheit dessen, was ich 14 Tage nach meiner Ankunft in Dresden (in einer Zeitschrift, in der wohl Niemand den Geschmack eines Publikums beurtheilen lernen,

also damit weder zufrieden noch unzufrieden sein kann) drucken ließ. (Siehe Abendzeitung No. 25. 1817.)

„Wie kann man so eine Anmaßung aus obenbenanntem Aufsatze herauslesen. Ich erlaube mir, hier das Wesentlichste davon zu wiederholen, und der Unbefangene urtheile.*)

„Ferner sagt der Herr Bemerker: — „Seinen (des v. W.) Lieblingen nur sollte man huldigen."

„Wo steht das geschrieben? oder: aus was geht das hervor? Vielleicht aus den Werken, die ich bis jetzt aufzuführen die Mittel und Gelegenheit hatte?

„Laßt uns doch diese Meister besehen, um meine Einseitigkeit und Liebhaberei kennen zu lernen. Mehul, Fischer, Gretry, Weigl, Cherubini, Catel, Boieldieu, Isouard, Mozart, Dittersdorf, Schmidt, Dallayrac, Spontini, Himmel, Solié, Fränzl, ꝛc.

„Nun, das sind eben keine schlechten Leute, ich hätte mich meiner Lieblinge nicht gerade zu schämen, und sie wären wohl auch genug mannigfaltiger Art. Oder hätte ich vielleicht Rossini's Elisabeth und Italiana in Algeri nicht mit derselben Sorgfalt und Eifer aufzuführen gesucht, wie die andern Opern? Nein, ich ehre gewiß alles Gute, es komme von welchem Volke es wolle. Ja, ich suche mich bei Beurtheilung desselben auch immer auf den Standpunkt zu setzen, von dem der Erzeuger des Werkes ausgegangen, um ihn gerecht würdigen zu können. Aber blind abgöttische Verehrung der einen oder andern Gattung muß man keinem Künstler zumuthen, und noch weniger die Verleugnung seiner Ansichten und des Glaubens an dasjenige, was seiner Ueberzeugung nach der Wahrheit — und es giebt nur eine — am nächsten gelangt ist, oder sie gar erreicht hat.

„Was der Herr Bemerker von Haydn, Mozart ꝛc. sagt,

---

*) Da wir den hier angezogenen Aufsatz „Ueber Jacob und seine Söhne" (S. 131) in diesem Bande ganz mittheilten, so können wir hier ohne Weiteres darauf verweisen.

Anmerk. des Herausgebers.

ist mir aus der Seele gesprochen, und unterschreibe ich von ganzem Herzen. Aber er mißversteht mich mit Gewalt (was überhaupt seine Liebhaberei zu sein scheint), wenn er glaubt, daß ich Herrn Meyerbeer deßhalb so hoch stelle, weil er so schreiben konnte. Ach nein, ich muß es nur ehrlich heraussagen: daß er das wollen konnte, hat mir schmerzlich wehe gethan, und ich glaube es nicht, daß man nur dadurch in Italien gefallen könne; denn wer wird so unsinnig sein, behaupten zu wollen, daß in dem Wiegenlande des ächten Gesanges und schmelzenden Gefühles nicht unter den Bessergebildeten noch der wahre Geschmack sich eben so finden müßte, wie in Wien, Dresden, Berlin, München? Daß aber in Italien, wie in den eben genannten Städten, der große Haufe lieber ein Feuerwerk, als ein Gemälde von Raphael sieht, wird Niemand leugnen.

„Wer wird nicht gern Rossini's lebendigem Ideensturme, dem pikanten Kitzel seiner Melodieen lauschen? Wer wird aber auch verblendet sein, ihm dramatische Wahrheit einräumen zu wollen? oder meint der Herr Bemerker, daß die ein dramatischer Componist nicht brauche? Da würde er den ältern italienischen Meistern Paisiello, Cimarosa ꝛc. ein schönes Kompliment machen.

„Aber wo gerathe ich hin!? Der Herr Bemerker will ja nicht Kunst-Ansichten austauschen und um der Kunst willen reden, ich soll nur nicht davon sprechen. Oder soll man überhaupt gar nicht mehr wagen dürfen, auch nur zu vermuthen, daß der Geschmack jetzt in Italien verdorben sei? weiter habe ich doch nichts gethan. Da lese der Herr Bemerker die italienischen Blätter selbst, und andere deutsche Zeitschriften.

„Mir scheint aber, ich werde mir es schwerlich auf diese Art verbieten lassen.

„Giebt es eine Grund-Idee in seinem Aufsatze, so ist es nur die, das Publikum zur Partei gegen meine Ansichten zu stimmen, und dann freilich wehe Dir, armer Alimelek, über den der Herr Bemerker sich so viel Halbes erzählen ließ. Er hat meinen Aufsatz in der Prager Zeitung schwerlich gelesen, oder, that er es, so hat er sehr Unrecht, zu verschweigen, was ich darin

sagte. Aber er ist ja so flink mit Citaten aus der ihm wohlbekannten Leipziger musik. Zeitung. Warum citirt er denn nicht meinen Aufsatz über Alimelek in eben dieser Zeitschrift, den ich nach den ersten drei Vorstellungen dieser Oper in Prag den 22., 24. und 30. Octbr. 1815 in derselben abdrucken ließ? Wahrscheinlich, weil das, was er darin bemerkte, nicht zu für ihn jetzt eben brauchbaren Bemerkungen Anlaß gab. Ich werde mir also die Freiheit nehmen müssen, ihm bei seinen Citaten zu helfen, und das möge er nur gütigst annehmen, denn sobald möchte er mich nicht wieder zum Gehülfen bekommen.

„Auf die Leipziger musikal. Zeitung, als allgemein gekannt, verweise ich unmittelbar die Theilnehmenden, und führe hier die Prager Zeitung an, die dasselbe in andern Worten enthält.

„Wie es nun dem Alimelek hier ergehen wird, wer kann es wissen? An Versuchen, ihn schon im Voraus dem Publikum gehässig zu machen, fehlt es ja augenscheinlich nicht. Der Herr Bemerker wird aber doch wohl gestehen, daß einige Ueberzeugung dazu gehört, eine Oper, die in der Hauptstadt Wien mißfallen hatte, gleich darauf in der Schwesterstadt Prag auf die Bühne zu bringen? Der Erfolg hat bewiesen, daß ich dem richtigen Gefühle des ruhig abwartenden Publikums nicht mit Unrecht vertraut hatte. Uebrigens bin ich weit entfernt, Alimelek für ein vollendetes Werk zu halten (wie viele giebt es überhaupt deren?); aber für das eigenthümliche Erfindungs-Vermögen des Componisten zeugt er gewiß.

„Was will denn nun aber der Herr Bemerker eigentlich? Die Tugenden der Italiener auf Kosten seiner Landsleute — denn er scheint doch, Einiges in seinem Geschreibe hin und wieder abgerechnet, ein Deutscher zu sein — erheben?

„Die Italiener sind als Nation eben so achtungswerth als jede andere, haben aber, trotz der ihnen eigenen Billigkeit und Freundlichkeit gegen Ausländer, schon manchen, z. B. den sel. Himmel, ausgepfiffen; hingegen die Nachsicht gegen Meyerbeer bis zur einige und siebenzigmal wiederholten Aufführung der Emma getrieben (nach der Wiener Theater-Zeitung); wie

kommt das? — da sie nach dem Urtheile des Herrn Bemerkers nur ein zusammengestoppeltes Ding ist?

„Doch nun genug, um meine hohe Achtung für alles der Oeffentlichkeit Angehörige ausgesprochen zu haben, und vom ersten bis letzten Buchstaben zu viel, wäre es um meinet- oder des Herrn Bemerkers willen geschehen. Deßhalb möge er es auch gütigst verzeihen, wenn es mir gar nicht darum zu thun ist, mit ihm über jede seiner Zeilen mündlich mich zu besprechen. Da ich weiß, wie er einsieht, bin ich gar nicht begierig zu wissen, wie er aussieht.

„Nur noch die trübe Bemerkung kann ich nicht unterdrücken, wie schmerzlich es doch für den deutschen Künstler sein müßte, sähe er seine wahrhaft aus dem reinsten Willen für das Gedeihen der Sache überhaupt hervorgehenden Bestrebungen durchaus so gewaltsam verkannt und angefeindet, bis zur pasquillantenhaften Persönlichkeit.

„Das Talent, was Gott mir vielleicht verliehen, selbst wägen zu wollen, wäre Frevel gegen die Gaben-Vertheilung des Gebers alles Guten. Die Welt wird es an den Platz stellen, wohin es gehört. Meine Pflicht war nur, das mir Anvertraute durch Fleiß, Studium und unermüdete Anstrengung so viel möglich auszubilden. Dies nach meiner besten Kraft, Ausdauer und mit rücksichtslosem Streben gethan zu haben, fühle ich beruhigend in der Brust, und werde so fort und fort wandeln, nach meiner Ueberzeugung, eben so gern jeden ächten Tadel ehrend, als bloße hämische Anfälle verachtend.

Ueber:

„Die Bergknappen",

Oper von Hellwig.

(21. April 1820.)

Wenn man die, in jeder Hinsicht geringe, Aufmunterung berücksichtigt, die dem Opern-Componisten in Deutschland zu Theil wird, so muß man sich fast verwundern, daß es Tonkünstler giebt,

die diese gefahrvolle, Zeit, Anstrengung und langwierige Erfahrung vorzugsweise vor allen andern Kunstzweigen bedingende, Bahn noch zu betreten Lust haben. Diese Wahrheit ist vom Publikum und von den Direktionen anerkannt. Jeder dieser Theile will dem andern die Schuld davon zuschieben. Sollten aber nicht vielleicht beide dieselbe auf sich geladen haben?

In Italien füllen die unausgesetzten Wiederholungen von zwei oder drei Opern eine ganze Jahreszeit (Stagione) aus. Da kann die Direktion ihre Kräfte und Mittel gern und erfolgreich anwenden. Nicht ganz auf dieselbe Weise, aber eben so weitwirkend und umfassend, sind die Resultate eines gelungenen Kunstwerkes in Frankreich. In beiden Ländern aber ist, und dieses bleibt der Hauptthebel, die Erscheinung einer neuen Oper National-Angelegenheit. Die regste Theilnahme vor und nach der Aufführung stellt den Componisten auf den hohen Standpunkt, von dem aus er die Bedeutendheit seines Unternehmens fühlen, und von ihm entweder ganz erhoben, oder — reicht seine Kraft nicht — unbedingt in den Staub geworfen werden muß. Enthusiasmus nebst reichlichem Ehrensolde winken und sichern ihm eine Existenz qua Componist.

In Deutschland will man Neues! Multum. — Ist es gut, nun, das ist gut — ist es schlecht — nun, es kann nicht Alles gut sein. — So muß die kühle Gemessenheit in Lob und Tadel das Feuer des Künstlers ungenährt lassen, und die Abnahme des Besuches bei öfterer Wiederholung den Direktionen die Mittel und den Willen nehmen, die Componisten so aufzumuntern und zu lohnen, als es wohl sein sollte.

Ich breche ab, indem dieses reichhaltige Thema (die Lust nach Neuem) mich zu weit führen würde, wenn ich auch nur das ihm zunächst Liegende noch berühren wollte, z. B. die daraus hervorgehenden, wirklich bis an's Unnatürliche grenzenden Forderungen an die Sänger einer deutschen Opernbühne, wo man das Gute aller Länder, abwechselnd vorbeigeführt, verlangt — also den Gesang des Italieners, das Spiel des Franzosen in der leichtern Gattung

und den Ernst des Ausdrucks und korrekten Gesanges der deutschen Musik, in einem Individuum vereint sehen und hören will. —

Ich komme zu dem, was mich zu bevorstehender Ergießung verleitete. Es ist die Bemerkung: dem deutschen Künstler sei vorzugsweise der wahre Eifer eigen, im Stillen die Sache, eben um der Sache willen, zu thun. Freilich kann er es oft erst dann, wenn er durch andere sogenannte Lohn-Arbeit, Unterricht u. s. w. seine bürgerliche Existenz gesichert sieht. Denn, gelänge ihm auch ein Bühnenwerk, welchen Ehrensold hat er in Deutschland zu erwarten? Ein halbes Dutzend Bühnen (wenn es hoch kommt) honoriren ihn mit doppelten Copiatur-Kosten allenfalls, die andern wissen es sich noch wohlfeiler unter der Hand zu verschaffen, und zu diesem Erfolge gelangt er auch nur, wenn sein Werk auf einer bedeutenden Bühne schon Glück gemacht hat. Sonst wagt sich schon gar keine Theater-Unternehmung daran. Wenige Ausnahmen zählen hier nicht.

Also auf gut Glück schließt sich der arme Componist, der sich dazu getrieben fühlt, in sein Kämmerlein, und setzt seinen Fleiß, seine Nächte, sein Herzblut und die bangste, peinigendste Erwartung daran, seinen, bis dahin gut erworbenen, musikalischen Leumund durch eine, so vielen Zufällen Preis gegebene Aufführung, vielleicht auf lange Zeit, zerstört zu sehen. Aber nun, er thut es, weil in ihm das Muß wohnt — und läßt den Himmel weiter sorgen.

Hier wird uns in der Oper: Die Bergknappen (den 27. April 1820 zum Erstenmale auf der Königl. Bühne), von Th. Körner noch gedichtet, ein auf's Anspruchloseste und mit stiller Liebe geschaffenes Werk gegeben. Hr. Ludwig Hellwig (Bruder des geehrten Künstlers in unserer Mitte, Herrn Regisseurs Hellwig) ist der Componist derselben. Geboren 1773 in Kunnersdorf bei Wriezen an der Oder, kam er im 13ten Jahre nach Berlin und widmete sich der Tonkunst. Bei dem verewigten Gürlich erwarb er sich Harmonie-Kenntniß, und der Eintritt in die Sing-Akademie in seinem 20sten Jahre gab seinem musikalischen Wirken die eigentliche Richtung, die sich auch in dieser Oper, hinsichtlich der Vorliebe, mit der

die Chöre und mehrstimmigen Gesangstücke bearbeitet sind, darlegt. Mit Achtung und Rührung spricht er es selbst aus, wie viel er diesem herrlichen Institute und seinem würdigen Direktor (Herrn Zelter) verdanken zu müssen glaubt.

Selbst mit einer wohlklingenden Stimme begabt, schenkte man ihm Zutrauen als Gesangslehrer mit vollem Rechte. Das Studium der besten Meister in ihren Werken, und später eigene kontrapunktische Uebungen mit Abraham Schneider, gaben ihm Gewandtheit und Reinheit in Stimmführung und thematischer Bearbeitung. Als Lieder-Componist in der ein- und mehrstimmigen Gattung gewann er viele Theilnahme. Für die Sing-Akademie schrieb er unter andern einen Psalm und ein Requiem; außerdem die Oper Don Silvio di Rosalba, die er aber selbst nie zur Aufführung bringen wollte, mehrere einzelne Arien mit Orchester-Begleitung u. s. w.

Welches Zutrauen man in seine Kenntnisse und seinen Eifer setzte, beweist sich dadurch, daß der hochzuehrende Lenker der Sing-Akademie, Herr Zelter, ihm meist in seiner Abwesenheit die Zügel anvertraute, und neuerlich hat sich die günstige öffentliche Meinung durch seine Anstellung als Musik-Direktor am Dome zu Berlin wiederholt bewährt.

Ueber:

„Heinrich der Vierte und d'Aubigné“,

Oper von Marschner.

(7. Juli 1820.)

Es ist eine eigene, feierliche Sache um das erste Erscheinen eines Componisten vor dem größeren Publikum. Wie viel hängt von dem Erfolge desselben für ihn ab! Wie leicht kann ihn ein Mißlingen irre an sich selbst, an seinem Berufe machen!

Kommt ihm gleich, als sich Neuversuchendem, eines Theils die Nachsicht der Hörer zu Gute, so ist ihm dagegen die Nichtbeachtung und die sich nicht tief eingehender Aufmerksamkeit hingebende Stimmung derselben, einem unberühmten Namen gegenüber, fast noch verderblicher, besonders wenn ihn sein Talent auf eigener Bahn führt, die natürlich anfangs des Unebenen und noch nicht ganz zweckmäßig Geordneten Manches haben muß. Das eben ist des Rufes größter Vortheil, daß die Erzeugnisse des Namens, den er mit seinem Glanze hervorhebt, mit sicherer Erwartung von etwas Vorzüglichem empfangen werden, und man selbst Sonderbarkeiten mit der schon einmal hegenden Achtung in's Gleichgewicht zu bringen und ihren Grund aufzusuchen sich die Mühe nicht verdrießen läßt.

Nun, nicht Jedem wird es so gut, vor einem Dresdner Publikum seinen ersten Ritterdank verdienen zu dürfen.

Ein wahrhaft vaterländisches Erzeugniß tritt in die Schranken. Heinrich Marschner, geboren **1794** in Zittau, ist der Componist der Oper: Heinrich der Vierte und d'Aubigné, die den **12.** Juli **1820** zum Erstenmale auf dem Königl. Theater erscheint. Mit Freuden wird man den Landsmann mit lebendiger, eigenthümlicher Erfindung, blühender Melodie, und reicher, fleißiger Ausführung ausgestattet sehen, und ich erlaube mir, meiner Seits den Glauben auszusprechen, daß uns aus solchem Streben nach Wahrheit, aus so tiefem Gefühle entsprungen, ein gewiß recht achtungsvoller dramatischer Componist erblühen wird.

Im neunten Jahre trat Marschner in's Gymnasium und den Sing-Chor zu Zittau ein. Er wurde bald Conzertist, und schon in diesem Alter entzündeten ihn die Werke unserer besten Meister, daß er oft schnell nach Hause lief — um auch so etwas zu machen — aber ach! es war ja nicht einmal Gelegenheit da, den Generalbaß zu erlernen. Da kam Hering nach Zittau und ertheilte dem Wißbegierigen, wenn auch nur selten, Unterricht. Nach so nur etwas gebrochener Bahn, suchte er selbstforschend in Büchern und Partituren zu lernen. **1813** ging er nach Prag und Leipzig. Dem Hören

größerer Werke und der Gewogenheit unseres trefflichen Schicht glaubt er fast Alles zu danken zu haben. Seine Ideen wurden heller, die dunklen Bilder traten in's klare Bewußtsein. Einige Sonaten, Kantaten und Lieder u. s. w., die er hier schrieb, erschienen auch in der Leipziger Musikhandlung. Aber die Oper, und in ihr Mozarts Genius, zogen ihn vor Allem an. Er ging Anfangs 1816 nach Wien, und nahm bald darauf ein Engagement bei dem Grafen Joh. Zichy in Preßburg an, wo er Muse hatte, größere Werke anzufangen. Aber wo ein Buch hernehmen? aus Verzweiflung und im Drange, die Flügel zu regen, bearbeitete er die der Leipziger Ausgabe beigefügte deutsche Uebersetzung der Oper: Titus. Natürlich auf ewig von ihm vergraben. Im November 1816 componirte er den Kyffhäuser Berg in 1 Akte, und endlich 1817 erhielt er von Heinrich Alberti (ich glaube, der nicht unrühmlich, besonders in Baiern, gekannte Dichter Ekkschlager) das Buch zum Heinrich. 1818 schrieb er die ernste Oper: Saidar, von demselben Dichter, die in Preßburg mit Beifall aufgenommen wurde, und hoffentlich künftigen Winter dem Publikum Gelegenheit geben soll, in den verschiedenen Gattungen der Conversations- und ernsten Oper seinen Mitbürger beurtheilen zu können.

1821.

Artikel „Bach“ für die Encyclopädie von Ersch und Gruber.

(20. April 1821.)

Bach (Johann Sebastian), geboren zu Eisenach den 21. März 1685.

Von Zeit zu Zeit sendet die Vorsehung Heroen, die den gemächlich von einem Jünger auf den andern vererbten Kunst-Schlen-

drian und seine Modeformen mit gewaltiger Hand erfassen, läutern, verklären, und so zum Herrlichen neu gestalten, daß er als neue Kunst nun lange in Jugendfrische vorbildlich wieder weiter wirkt, mit Riesenkraft den Anstoß seiner Zeit giebt, und den Heros, der ihn von sich ausgehen ließ, zum Licht- und Mittelpunkte dieser Zeit und dieses Geschmackes erhebt. In der Regel vergißt man dabei, ungerecht genug, daß diese Riesengeister doch auch nur Kinder ihrer Zeit waren, und daß viel Treffliches schon da vorhanden sein mußte, wo so weithin leuchtend Großes erstehen konnte.

Sebastian Bach gehört zu diesen Kunstheroen. Von ihm ging so viel Neues und in seiner Art Vollendetes aus, daß seine Vorzeit fast in Dunkelheit verschwand, ja, sonderbar genug, sein Zeitgenosse Händel wie einer andern Zeit angehörig betrachtet wird.

Seb. Bachs Eigenthümlichkeit war selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch, von wahrhaft deutscher Grundwesenheit, vielleicht im Gegensatze zu Händels mehr antiker Größe. Sein Styl war von einer Großartigkeit, Erhabenheit und Pracht, die ihre Wirkungen durch die wunderbarsten Verkettungen der Stimmenführungen und dadurch erzeugten fortgesponnenen seltsamen Rhythmen, in den künstlichsten contrapunktischen Verflechtungen suchte, und von seinem erhabenen Geiste zu einem wahrhaft gothischen Dome der Kunstkirche erbaut wurde, wo alle kleinern Geister vor ihm in der blos herrschenden Künstlichkeit untergingen, in Trockenheit, das innere Leben der Kunst in der bloßen Form suchten, und daher nicht fanden.

Nicht vergessen darf man dabei, daß die Musik damals vor allem der Kirche diente, und von ihr ausging. Der Orgelspieler lenkte die Gemüther, und die Tonwelt, die für einen schaffenden Geist in der Orgel liegt, gab hinlänglich demselben jenen Stoff, den jetzt der Componist in allem Orchester-Luxus suchen muß.

Die vollendete Beherrschung der Orgel, die Seb. Bach sich zu erringen wußte, bedingte auch seine ganze Kunstrichtung. Das Großartige, die immer in Massen sich aussprechende Natur dieses Instru-

mentes ist auch in ihm das Bezeichnende und Characteristische, und die Größe seiner Werke in harmonischer Rücksicht entwickelt sich aus der Gewandtheit seiner Seelenkräfte, die widersprechendsten Melodielinien zu einem Ganzen zu verknüpfen.

Die Freiheit des Stimmenflusses in gleichwohl strengster Gebundenheit zwang ihn freilich auch, Mittel zu erfinden, seine Erzeugnisse ausführbar zu machen. Daher verdankt ihm das Clavierspiel vor allem einen Fingersatz, den uns erst sein Sohn, Carl Philipp Emanuel Bach, in seinem „Versuche über die wahre Art, Clavier zu spielen," mittheilte; und dessen Eigenthümlichkeit besonders darin bestand, daß er zuerst den Daumen wesentlich gebrauchte, da man vorher meist sich mit vier Fingern beholfen hatte.

Auch erfand er die sogenannte Viola pomposa, weil die damaligen Violoncellisten bei den figurirten Bässen seiner Werke nicht fortkamen. Es war dies eine vergrößerte Bratsche mit fünf Saiten, der, außer dem Violoncello-Umfange, noch die höhere Quinte E beigegeben, und somit der Vortrag umfangreicher Figuren erleichtert ward.

Von Seb. Bach ging das, was man eine Schule nennt, aus. Ohne die Stufen, die er und Händel gebaut, wäre schwerlich jemals Mozart zu seiner Höhe gestiegen. Die Kunst, seine Sachen wirkend vorzutragen, ist wohl ganz untergegangen, da der davon zu erwartende Genuß weder auf der Oberfläche liegt, noch, ob des Reichthums des harmonischen Baues, der äußere melodische Contour so vorherrschend heraustreten kann, als unser verwöhntes Ohr es verlangt.

Sebast. Bach war der Sohn des Hof- und Raths-Musikus Joh. Ambrosius Bach zu Eisenach, erhielt — schon vor dem zehnten Jahre verwaist — von seinem ältern Bruder, dem Organisten Joh. Christoph, in Ordruff, den ersten Unterricht, wie es scheint, nicht ohne Handwerksgrillen, da Sebastian sich den Weg zu den besten Werken von Frohberg, Kerl, Pachelbel ꝛc. heimlich bei Nacht im Mondenscheine bahnen mußte. Von hier kam er

als Diskantist auf die Michaelisschule zu Lüneburg, von wo aus ihn der Trieb, vorwärts zu schreiten, öfter nach Hamburg führte, den berühmten Organisten Reinecke zu hören. 1703 wurde er Hof-Musikus in Weimar; 1704 Organist in Arnstadt. Von nun an entfaltete sich in regem Streben sein Geist. 1707 wurde er Organist in Mühlhausen, und im folgenden Jahre rief man ihn als Hoforganist nach Weimar zurück, wo man ihn auch 1714 zum Concertmeister ernannte. Kurz darauf erhielt er die Vocation als Kapellmeister zu dem Fürsten von Anhalt-Köthen. 1723 aber ging er nach Leipzig als Musik-Direktor und Kantor der Thomasschule, wo er auch den 28. Juli 1750 am Schlage starb. 1736 hatten ihm der Herzog von Weißenfels den Kapellmeister-Titel und der König von Polen den Titel als Königl. Poln. u. Kurfürstl. Sächs. Hof-Compositeur ertheilt.

Er hatte 11 Söhne und 9 Töchter. Von den Söhnen, obwohl alle mit Talent begabt, haben vier sich besonders ausgezeichnet.

Wilhelm Friedemann, genannt der Hallische, geboren 1710 zu Weimar, ein gründlicher Orgelspieler, Fugist und Mathematiker.

Carl Philipp Emanuel, geboren zu Weimar 1714, gemeiniglich der Berliner genannt. Er neigte sich mehr zum galanten Style und war ein Liebling des Publikums. Der Kunst hat er den wichtigsten Dienst durch die Herausgabe des Werkes geleistet, worin er die Vervollkommnung des Clavierspielens der Welt mittheilte, die sein Vater erfunden hatte.

Johann Christoph Friedrich, der Bückeburger, geboren 1732 zu Weimar, kam im Geschmacke seinem Bruder Emanuel am nächsten.

Endlich war:

Johann Christian, genannt der englische, auch mailändische, geboren zu Leipzig 1735, der galanteste dieser Brüder in seinen Arbeiten, daher zu seiner Zeit eben so beliebt, als jetzt gänzlich vergessen.

Ueberhaupt ist der Reichthum von musikalischen Talenten, den die Bach'sche Familie geliefert hat, unglaublich.

Gerber hat in seinem ältern und neuern Tonkünstler-Lexikon allein 22 ausgeführte Artikel. Die Familie stammt aus Preßburg in Ungarn von einem Bäcker, Veit Bach, der zu Anfange des 17. Jahrhunderts Ungarn verließ. In Korabinsky Beschreibung der Stadt Preßburg 1784 findet man ein vollständiges Stammregister derselben. Forkels geistreiches Werk: Ueber Joh. Seb. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig, 1802, darf nicht anzuführen vergessen werden.

Die Beantwortung einer Sylvester-Frage.

Ein bürgerliches Familien-Mährchen.

(25. December 1821.)

„Es war einmal ein Musikant, der war sehr unglücklich. Er aß fast nur Weniges, und des Schlafes bediente er sich kaum hinlänglich. Es wunderte sich aber Niemand darüber, denn es ging ihm wie dem Räuber Jaromir. Schicksal, die böse Fee, hatte ihn in einem Brief-Couvert überrascht, und seitdem war er immer so in Gedanken versunken, daß er gar nicht mehr ordentlich denken konnte. Eines Tages dachte er aber doch einmal, und zwar auf folgende Weise. Ach warum bin ich geboren, oder warum giebt es überhaupt einen 7. Decbr., der schlimmer ist, als die Februare, und wozu dient überhaupt alles Fragen, frage ich, dachte er. Hierauf setzte er sich und dachte weiter. Doch! geschehene Dinge sind nicht zu ändern, die Frage ist gefragt, die Kugel aus dem Laufe, nun Freischütz, triff, und hilf dir selber. Opern machen, ist keine Kunst, aber antworten, antworten. Dieser Musikant hatte auch ein Weiblein, das ihm den Kolofonium nachtrug, und überhaupt sein pflegte, wenn er etwas wurmig im Kopfe war, welches so der Musikanten Art zuweilen.

Edler Herr mein, sprach das Weiblein (dachte aber anders), sage mir doch zur Güte, was dir den Butterzopf so verleidet, und laß mich Theil nehmen an deinem schmerzhaften Gedankenkrampfe. Darauf Er zornentbrannt schrie, nur nicht gefragt, oder gar nach der Frage gefragt. Kannst du lesen? so lies. Und das dicke Musikanten-Weiblein nahm fast bebend ein klein schier leeres Blättlein, mit zwei zierlichen Zeilchen versehen, und las:

„Was hätten wohl die Tonkünstler vorgenommen, wäre der Weltuntergang am 7. December gekommen?"

Sie lächelte dann darob und sprach: was fürchtest du dich, Lieber? Was kann dir geschehen? Antworte, was du willst, wer kann dir beweisen, daß du Unrecht habest. Ueberdies ist der Gedanke gar nicht neu, sondern aus dem Shakspeare, und nichts weiter als eine Variation über das Thema: Sein oder nicht sein, das ist die Frage. Ja, ja, das ist die Frage, sind Musikanten nach dem Weltuntergange, was werden sie vornehmen? Gewiß anderes nichts als sie vorher vorgenommen, und was du dann thust, weiß ich — darauf der Musikant mit fremder Stimme aus sich heraussprach: —

„Was einmal in der großen Sphären-Musik vom allmächtigen Tonsetzer da oben angeklungen, wird nicht verhallen in Ewigkeit, die zitternde Saite hier wird drüben nicht mehr beben, und frei vom irdischen Geräusche, das sie vom Saitenhalter der Erde noch an sich trug, wird sie dort in ungestörten Tönen fortklingen in allen Zeiten. — Amen.

„Das Weiblein aber lachte heimlich und dachte, was ist so ein Musikant für ein Kerl, Dur und Moll nur einen halben Ton auseinander, und ist denn das eine Antwort, frug sie!"

1824.

Schreiben an Herrn Aloys Fuchs*) in Wien.

(27. Mai 1824.)

Durch das hingebende Vertrauen mit dem Sie mir nahen, fühle ich mich berechtigt zu Ihnen mit jener Offenheit zu sprechen, die man überhaupt dem Leben und der Kunst schuldig ist, die aber in ihrer Ungeschminktheit leicht von einem heißen, jugendlichen Gemüthe für Kälte und Härte angesehen wird. Ich wünsche daher zu Ihrem Besten und zu meiner Beruhigung, daß Sie alles was ich Ihnen sage dem herzlichsten Wohlwollen entsprungen glauben mögen.

Sie wollen Sich der Kunst weihen. Es ist meine Pflicht Sie auf die unendlichen Schwierigkeiten aufmerksam zu machen, die Sie dann zu überwinden haben. Ich kenne das Talent nicht, das Ihnen Gott verliehen hat, ich weiß nur, daß selbst das außerordentliche noch der günstigen Umstände bedarf um Bedeutendes zu leisten und in der Welt etwas zu gelten. In Ihrem Alter, wo das kritische Vermögen schon immer sehr die Oberhand gewonnen hat (bei mehr Bildung, um so stärker), ist es ungemein schwer, Rückschritte zu thun und den technischen und grammatischen Theil der Kunst auf solche Weise und mit solchem Erfolge nachzuholen, daß man nicht ob der Anstrengung erlahmt, oder irre an dem eigenen Talent wird. Man weiß schon zu sehr, was und wie die Kunst wirkt, als daß man sie blos um ihrer selbst willen in der Unschuld triebe, die am Ende allein die Herrschaft über alle Mittel giebt. Man will gleich selbst Wirkung hervorbringen; man singt nicht seiner selbst unbewußt wie der Vogel, weil er nun eben Vogel ist, man hat den Erfolg des Sanges gesehen, und will ihn auch erzwingen.

---

*) Später Musikgelehrter und berühmter Handschriftensammler in Wien; starb 1853.

Der Herausgeber.

„Die Sache geht von Außen nach Innen, statt daß sie ihrer wahren Natur nach von Innen nach Außen gehen soll. Zugegeben, daß Ihre Anlagen und Ihr Fleiß dieß Alles überwinden, und Sie ein tüchtiger Künstler werden. Sind Sie denn auch schon überzeugt, daß Sie es auch der Welt werden beweisen können, daß Sie nicht dem Drucke der tausendfältig dem Künstler entgegentretenden Verhältnisse erliegen? Wie manches Große geht so unter, und wer weiß, ob nicht Mancher, der auf eine Höhe gelangt ist, mit Freuden seinen Ruhm für das hingäbe, was er ihn gekostet, und was täglich mit zunehmendem Drucke auf ihm lastet, ihn sich und den Seinigen und am Ende auch der Welt vielleicht raubt. Was giebt das wirkliche Leben denn dem Künstler? Und wie darf er hoffen, durch seinen Stand sich einen Platz im bürgerlichen Verhältnisse zu erwerben?

„Sind Sie ausübender Künstler; — ein Platz in einer Kapelle, der schwer zu erlangen, auf jeden Fall dürftig besoldet ist, oder ein Geist tödtender Lebenserwerb durch Unterrichtgeben, sind Ihre Aussichten.

„Sind Sie Componist? Welche Jahre gehen darüber hin, ehe das Publikum Sie beachtet, Verleger Sie bezahlen, Direktionen Ihre Werke aufführen. Im glücklichen Falle doch wieder eine kärgliche Existenz.

„Es giebt Ausnahmen von allem diesen; aber was berechtigt Sie zu glauben, d a z u zu gelangen? Und wodurch sind diese Ausnahmen glücklich? Nur i n d e m, wodurch es jeder tüchtige Mensch ist! In dem Gefühle der erfüllten Pflicht nach Vermögen und Einsicht, und dem ruhigen Vertrauen auf Gott in allen Anfeindungen, Verkennen ihres redlichen Wollens, und leichtsinnigen Ueberschätzungen oder Nichtbeachtungen der Welt.

„Nehmen Sie alles hier Gesagte weder für ein Ab- noch Zurathen. In solchen für das ganze Leben entscheidenden Fällen muß die innere Stimme der einzige Richter sein.

„Beharren Sie bei Ihrem Entschlusse, so rufe ich Ihnen aus

Grund des Herzens die besten Wünsche zum Gedeihen Ihres Strebens zu. Der jetzt eben in Wien zum Dom=Kapellmeister ernannte Joh. Gänsbacher, oder der Kapellmeister und Opern=Direktor des Theaters an der Wien, Ritter von Seyfried in Wien, scheinen mir die Männer zu sein, die Sie mit kundiger Meisterhand auf den wahren Weg führen können.

„Mit wahrer Theilnahme und freundlicher Achtung u. s. w., am 27. Mai 1824."

Zweite Abtheilung.

Tonkünstlers Leben.

Fragmente eines Romans.

(Begonnen 1809.)

Erster Plan.

Erstes Kapitel.

Ich reise. Aufnahme in Klubbstädt bei Hrn. von X.

Zweites Kapitel.

Stadt-Musikant. Examiniren der Magd. Anzuhörendes Gespräch zwischen ihm und derselben. Endliche Audienz. Schwierigkeiten. Erlaubniß; abgefordertes Attestat von der Polizei. Vorschlag zum Concerte. Ball, am einträglichsten. Aufsuchen mehrerer Musiker. Der Oboist will nicht kommen, wenn der Clarinettist nicht kommt, wegen seiner Frau rc. Scrupel wegen Besetzung, am Ende sechs Flöten rc. Der Wirth im Hause: „Sie wollen Concert geben. Die Magd, die ein Maaß Bier holte, hat mir's schon gesagt." Guter Rath. Einführen in den Klubb. Dilettant, der ehemals Flöte geblasen.

Drittes Kapitel.

Brief an Ernsthof. Berührung der frühern Jugendgeschichte; seine erste Reise mit dem Vater; sein Fixiren an einem Orte. Existenz durch Lectionen und fleißiges Studium. Tod des Vaters. Drang in die Welt. Jugendliche Kraft und Muth zur Ausdauer. Ursache, warum er diesen kleinen Ort besuche. Erzählt, daß er ein höchst interessantes Mädchen in einen Wagen steigen sehen. Die Abschiednehmende nannte sie Emilie. Scheu, weiter zu fragen. Spätere Reue darüber.

Viertes Kapitel.

Concert — leer. Tanzende Hunde &c. Abreise. Postwagen.

Fünftes Kapitel.

Ankunft in einer großen Stadt. Gefühl der Einsamkeit und Verlassenheit, so allein unter fremden Menschen. Bekanntschaft Dihls.

Sechstes Kapitel.

Data zum musikalischen Irrenhause.

Zweiter Plan.

Erstes Kapitel.

Ich reise. Entschluß zu reisen. Aufnahme in den v. X. Hause.

Zweites Kapitel.

Der Stadtmusikant. Streit über Unterrichts-Methoden. Ansichten der übrigen Musiker &c. — ganz ermattet Abends zu Hause, und schreibt an seinen Freund, der schon mehrere Jahre von ihm entfernt, und gegenwärtig in Paris ist, über das unangenehme Concertgeben &c.

Drittes Kapitel.

Das Concert. Lernt im Vorübergehen ein sehr liebenswürdiges Mädchen kennen, die eben abreisen will. Abends das Concert leer, weil eben tanzende Hunde angekommen waren, wo auch mehrere Musiker, die 24 Kr. dort mehr bekamen, hingegangen waren. Der Gedanke an Emilien läßt ihn gut spielen.*)

Siebentes Kapitel.

Opern-Auszug. Ball. — A. wird für einen Prinzen gehalten, der Emilien liebt, rettet sie, verwechselt sie mit einem andern Mädchen.

Achtes Kapitel.

Schlaflose Nacht.

Neuntes Kapitel.

A. bringt ein paar lange unangenehme Tage zu in der höchsten leidenschaftlichen Stimmung, kann nun nicht componiren, — er wird

*) Hier fehlen im Manuscripte das vierte bis mit dem sechsten Kapitel. Doch sollte in eins derselben ohnstreitig folgendes am Rande Bemerkte eingeschaltet werden.

„Bekanntschaft Dihls. Thüre zuschlagen: es fällt jemand die Treppe herunter und auf ihn; rafft sich schnell auf, umarmt ihn aufs Feurigste, dankt für das Glück, das er gehabt, auf Felix zu fallen. Mein Herr, sind Sie toll, oder halten Sie mich für einen Narren? Wer sind Sie? — Ach, ich bin gar nichts; aber darf ich fragen, wer Sie sind? — Ich, seufzend, auch eigentlich nichts; doch nennt man gewöhnlich Leute meines Gleichen Künstler. Ich mache auch Kunststücke, z. B. einen Verleger zum Bezahlen zu bringen und dergleichen. Wenn es Ihnen gefällig ist, so fangen wir gleich bei dem zweiten Jahre unserer Bekanntschaft an, u. s. w.

etwas ruhiger, blickt von ohngefähr auf seinen Maskenanzug, kleidet sich in denselben Rock, fährt mechanisch in die Tasche, und findet das Gedicht von dem Teufel an Emilien darin, componirt es gleich, der Dichter kommt dazu. Gespräch über die Tendenz des Liedes.

Zehntes Kapitel.

Es vergeht einige Zeit, ohne daß er Emilien wieder sieht, die von dem Schreck krank geworden ist. Dihl erzählt ihm, daß er bei der Pseudo=Emilie gewesen und erfahren, daß der Herzog bei der Entdeckung wüthend gewesen, seine Helfer beschimpft ꝛc. habe.

Eilftes Kapitel.

Macht verschiedene Bekanntschaften in einem Zirkel, trifft einen reisenden Deklamator, er deklamirt, accompagnirt ihn, schiefe Ansichten des Deklamators, ächter reisender Vagabond: wird von einem der Anwesenden, einem liebenswürdigen alten Manne, gebeten, seiner Tochter Unterricht zu geben.

Zwölftes Kapitel.

Dihl entwirft den Plan zu einem musikalischen Zucht= und Arbeitshause.

Dreizehntes Kapitel.

Geht in das Haus, findet das Zimmer leer, setzt sich an's Clavier, phantasirt; unterdessen kommt die Tochter unbemerkt herein, stellt sich hinter seinen Stuhl, und ruft am Schlusse; wie aus innerer Seele erschreckt, sieht er sich um, und erblickt Emilien. Verlegenheit von beiden Seiten. Vater und Mutter kommen endlich dazu, ein herrlicher musikalischer Abend wird vollbracht, voll Herzlichkeit. Emilie legt ihm die Compositionen ihres Lieblings=Componisten vor, den sie über alles liebt und achtet; es sind seine eigenen, die er unter fremdem Namen herausgab, und er spielt sie begeistert, vortrefflich. Emilie ist entzückt davon. Kaum kann er an sich halten, sich nicht als Verfasser anzugeben. Er sieht den Prinzen auf

der Parade; ein schöner Mann. Glaubt, von ihm fixirt worden zu sein. Ueber die Einbildung. Leichtgläubigkeit.

Vierzehntes Kapitel.

Kommt täglich in's Haus. Phantasirt; bringt einige Lieblings-Wendungen öfters an, und Emilie erkennt ihn darauf als ihren Componisten, neue Freude und Bewunderung seiner Bescheidenheit. Bemerkungen über gewisse eigne Formen jedes Componisten.

Fünfzehntes Kapitel.

Kommt eines Tags nach Hause und findet eine Einladungs-Karte des Prinzen. Angenehmer Zirkel. Der Prinz kommt ihm mit Herzlichkeit entgegen. Mißtrauen von ihm. Schöne Bemerkungen des Prinzen über die Behandlung der Künstler.

Sechszehntes Kapitel.

Wird unwillkürlich vom Prinzen angezogen; theilt seine Zeit zwischen E. und P. Er und Emilie werde täglich inniger; doch hat er es noch nie gewagt, von der Redoutenscene zu sprechen. Noch trägt er seine Lila-Schleife auf der Brust. Durch Zufall bekommt E. diese zu sehen; erkennt ihn ihm ihren Retter, ist überwunden von Liebe. Erklärung 2c. Langweilige Liebes-Scene. —

Siebzehntes Kapitel.

Vater und Mutter bemerken und freuen sich darüber; nur wünschen beide, daß er das unstäte Künstler-Leben verlassen, und um Civil-Dienst nachsuchen solle. Unschlüssigkeit von ihm. Bestürmung der Andern, selbst Dihls, der ihm alles Unangenehme vorrechnet. Unerwartet erhält er einen Antrag des Prinzen, als Gesellschafter bei ihm zu bleiben.

Achtzehntes Kapitel.

Er entdeckt dieses E., und da sie in ihn dringt, es anzunehmen, sagt er ihr die Redouten-Geschichte. Doch selbst diese macht Mutter

und Vater nicht abwendig. — Eitelkeit der Weiber, selbst der besten im vollen Glanze. Entschluß es anzunehmen.

Neunzehntes Kapitel.

Neue Verhältnisse. Hofleben. Umgekehrtes Verhältniß zwischen Felix und den Künstlern. Seltsame Urtheile der Letztern über ihn qua Dilettant.

Zwanzigstes Kapitel.

Je mehr seine Anhänglichkeit an Emilien wächst, die eine Seele, ein Gedanke mit ihm zu sein scheint, in künstlerischer Hinsicht, je sehr verschiedenen Weg gehen ihre Lebensansichten. Sie, die voll Trugschlüsse, Halb-Wahrheiten sich selbst fröhnend zu täuschen sucht. Er voll Reinheit und heftiger Rechtlichkeit. Seltsames unheimliches Gefühl, das sich zwischen Beide stellt.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Der Prinz hält sich fern. Dario ist kalt und trocken; aus italienischer Familie. Mathematikus, Verächter der Musik. Atheist, unter der Maske des strengsten Ernstes, in dem zuweilen eine teuflische Glätte und Gewandtheit anzieht. Wie die Klapperschlange, zieht er selbst Felix an sich, der ihn gegen Dihl, welcher ihn durchaus nicht leiden kann, immer vertheidigt.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Unbehagliches Gefühl, das sich endlich in Felix erzeugt. Er fühlt sich nicht an seinem Platze. Launische unglückliche Stimmung, bald ausgelassen toll, bald in tiefste schwärzeste Melancholie versunken; gänzlich unfähig, zu arbeiten. In diese Epoche fällt der Traum.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Angesponnenes Verhältniß indessen, zwischen Emilie und dem Prinzen. Die schwache Mutter begünstigt es, der Vater, ein heiterer Lebemann, bemerkt es nicht genug und zu leicht. Endlicher Ent-

schluß Felix, diese Bahn und alles zu verlassen, und wieder der Kunst sich zu weihen.

Schluß. Letzter Wille des Künstlers.

Erstes Kapitel.

(Nach der ersten Ausarbeitung.)

Ich reise.

Du mußt hinaus; fort in's Weite. Des Künstlers Wirkungskreis ist die Welt. Was nützt Dir hier im engbrüstigen Verhältniß-Zirkel der gnädige Beifall eines Kunst-Mäcens für eine Dir abgerungene Melodie zu seinen geist- und herzlosen Reimen; was der freundliche Händedruck der niedlichen Nachbarin für ein paar hebende Walzer, oder der Beifallruf der Menge auf der Parade, wegen eines gelungenen Marsches? — Fort! der Geist suche sich in Andern; und hast Du fühlende Menschen durch Deinen Genius erfreut, hast Du Dir ihr Wissen angeeignet, dann kehre zur friedlichen Heimath, und zehre von dem Erbeuteten.

Flugs packte ich meine Tonkinder zusammen, umarmte meine wenigen Bekannten, die ich Freunde nannte, erbat mir einige Adressen in das nächste Städtchen, und fort ging die Reise auf dem bescheidenen Postwagen, den mir mein Geldbeutel sehr dringend empfohlen hatte. Nun weiß ich nicht, ob's andern Menschenkindern auch so im Wagen zu Muthe ist, wie mir. Eine Welt thut sich auf in meinem Innern, und preßt mir die Lippen zusammen, daß sie, jedes Lautes unfähig, mich, meinen Reise-Gefährten, als den schlechtesten Gesellschafter deuten. Die tausend, den Augen vorüberfliegenden Gegenstände erwecken eben so viel sich durchkreuzende Empfindungen in mir; ein Thema drängt das andere, und indem ich in Gedanken den höllischsten, verwickeltsten Fugensatz durcharbeitete, hüpft vielleicht

schon ein naseweises Rondo-Thema dazwischen, und wird eben so wieder durch einen Trauermarsch oder dergleichen verdrängt.

Allem diesen machte die Ankunft in X., einem artigen Städtchen dem ersten Ziele meiner Wanderung, ein Ende, und indem ich die Arie des Pedrillo aus der Entführung — nur ein feiger Tropf verzagt — summte, entschlief ich voll süßer Hoffnung meines zu gebenden Concertes.

Den andern Morgen stieg ich zu dem Herrn v. Y., dessen musikalische Familie mir sehr gerühmt war, und der Alles im Städtchen vermochte.

„Ah!“ rief er mir entgegen, „willkommen, sehr erfreut, Ihre Bekanntschaft zu machen, man schreibt mir viel Gutes von Ihnen; Sie kennen doch meine neuesten Sonaten?“

Ich. (In einiger Verlegenheit.) „Verzeihen Sie, nein.“

Er. „Aber doch das Quartett?“

Ich. „Erinnere mich nicht.“

Er. „Aber doch die Capricen, die müssen Sie kennen, wenn Sie anders die Zeitungen lesen und einigermaßen in der Kunst-Literatur bewandert sind.“

Ich. (Sehr verlegen.) „Zu meiner Schande muß ich gestehen, ich wußte gar nicht, daß der Herr v. Y. componiren —“

Er. „Liebster Freund, es thut mir leid, aber da ich höre, daß Sie hier Concert geben wollen, muß ich Ihnen frei heraussagen, daß Sie schwerlich etwas machen werden, denn Sie haben noch keinen Ruf; unser Publikum ist so difficil, wie das Wiener, und wenn Sie nicht meine Tochter persuadiren können, daß sie Ihnen singt, so —“

Eben trat Mamsell herein, und ich war durch ihren Anblick nicht wenig frappirt, denn ein derlei Oeuvre kommt einem nicht alle Tage vor. Man denke sich ein winzig kleines Geschöpf mit einem ungeheuern Kopfe belastet, der, von Rabenborsten beschattet und einem Steindiademe geschmückt, einem aus seinem Munde, welcher einer

Takt-Note aus Aretins Zeit glich, solche Töne entgegen krächzte, daß meine Ohren vollkommen des eben so angenehmen Eindrucks sich erfreuten, als wenn Jemand auf einer Glasscherbe kratzt. Die Maikäfer-Arme der zärtlichen Tochter umfingen den Papa, und dieser präsentirte mich als einen Schüler der Kunst, und sagte: „Du mußt ihm was von der großen Arie vorsingen, so recht hoch und tief, Du weißt schon, wie ich sie liebe.“

Sie maß mich von unten bis oben, mit einer Protektionsmiene, und sprach, sich räuspernd: „Papa wissen, daß ich seit einiger Zeit immer sehr enrhumirt bin, und daher kaum Ihrem Verlangen werde genügen können.“ (Ein Hüsteln hervorzwingend.) „Mein Gott, Sie können es ja selbst hören, wie rauh meine Stimme ist.“ — Allerdings konnte ich der armen Luft, die sich in dieser der Anatomie gewidmeten Gorge, die kaum zum Athmen den gehörigen Umfang verrieth, durcharbeitete, es nicht verargen, wenn sie sich darin zum Tone zu bilden weigerte; aber meine Bemerkungen unterdrückend, und meine Höflichkeit spornend, bat ich, doch nur etwas, nur ein paar Töne.

Das nachgiebig geborne Weib wich den vereinten Bitten, warf sich nachlässig ans Clavier, und fing nach einigen mächtig gedroschenen Accorden und einem unglücklichen Laufe durch die halben Töne eine Bravour-Arie von Scarlatti zu krächzen an. Ich bewunderte meine gute Natur, und bemühte mich über die widerspenstigen Schultern, wovon eine die andere an Hochmuth übertraf, in die Noten zu sehen. Doch kaum hatte sie einige Takte gesungen, so rief sie: „sehen Sie, es geht nicht!“ sang wieder einige Takte, verwünschte ihre Heiserkeit, schrie aber wie eine Rohrdommel, und so erreichte sie endlich unter immerwährendem Unterbrechen das Ende. Ich ohrfeigte mich in Gedanken, daß ich nicht mehr Gewalt über mich besaß, wenigstens ein paar Bravo's drein zu werfen, als zu meinem Glücke unterdessen sich die gnädige Mama, ein vortrefflich conservirter Abdruck der Xantippe, eingefunden hatte, und in solch einen Strom von Lob ausbrach, gegen den der Lärm eines Wranitzkyschen Allegro's Blättergesäusel ist, daß mein zerknirschtes Bravo darin verhallte. —

„Ja, meine Tochter ist ein ganzes Genie, es ist ungeheuer, was sie für Talent hat, und obwohl sie erst seit ihrem dreizehnten Jahre Musik macht, hat sie doch den Stadt-Musikant schon oft den Geralpasch zurechte gewiesen, und die Strahl-Harmonika spielt sie auch sehr prächtig; o, hole sie doch einmal, 's ist gar ein schönes Instrument.“

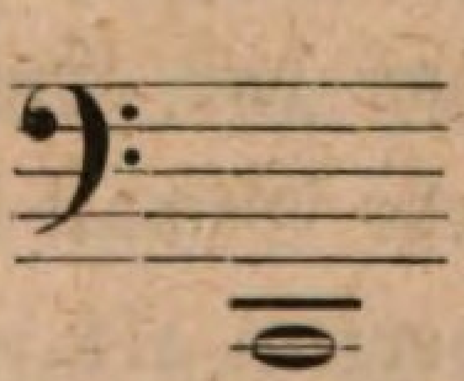
Todesangst ergriff mich bei Erwartung dieser neuen Feuerprobe, und ich konnte nur hervorstottern, daß besonders zu Adagio's das Instrument sich vorzüglich eigne. —

„Ganz recht,“ rief Mama, „die Adagio's, das ist das Wahre; o, spiel' doch einmal den Vogelfänger.“ —

Nun riß meine Fassung, und ein sich rein aussprechendes Gelächter zog die Gesichter der Familie zur Decimen-Länge; man flüsterte einander zu, mein Musikorgan müsse dem eines Affen gleichkommen, der Sinn für Kunst fehle mir gänzlich, und in weniger als fünf Minuten sah ich mich von der nach der Küche eilenden Mama, dem schnell abgerufenen Papa, und der durch Migräne in ihr Boudoir flüchtenden Filia, verlassen und allein. Ich schöpfte Luft, als sei meine Lunge genöthigt, in der Westminster-Orgel Blasbalgsdienste zu versehen, legte den Finger an die Nase, und fand, daß ich, vor der Hand zu dergleichen Besuchen ziemlich verstimmt, lieber gleich den Stadt-Musikus, und die mir nöthigen Musiker aufsuchen wolle.

Erstes Kapitel.

(Nach der zweiten Ausarbeitung.)



— — Und der Hammer flog aus seiner Gabel, — und einige Saiten gaben knirschend ihr Leben auf — so hatte der heftig mich übermannende Unwille die Hand auf die Tasten, das leere Notenpapier auf die Erde, den Stuhl umgeworfen und mich selbst empor

gerissen, daß ich in langen Schritten mein enges Stübchen durchreiste; obwohl selbst im Unwillen künstlich um alle Kasten- und sonstige Mobiliar-Ecken mich windend.

Was seit Monden in mir Unheimliches mich geängstigt, verstört und gepeinigt hatte, wuchs seit den letzten Wochen zum Unerträglichen heran. Jenes unbestimmte Sehnen in die dunkle Ferne, von der man Linderung hofft, ohne sich von dem wie bestimmte Rechenschaft geben zu können; jenes schmerzliche Regen innerer Kraft, dem das Bewußtsein des hohen Ideals drückende Fesseln anlegt, an deren Lösung zuweilen alle Hoffnung unterzugehen glaubt; jenes unwiderstehlich gewaltsame Drängen zur Arbeit, in Riesenbildern des Leistenwollens, das eben dann in reiner Gedankenlosigkeit sich auflöst, und alles Erzeugen wieder innerlich untergehen heißt, dieses Chaos von wogenden, ängstigenden Gefühlen, das so oft das Wesen des Künstlers beherrscht, hatte auch meiner sich jetzt gänzlich bemeistert.

Wünsche, Träume und Vorsätze, durch Kunst und Lebens-Verhältnisse geschlungen, hatten sie erzeugt, früher schon oft in kürzeren Anfällen, heute mit Wahnsinns Gewalt.

Des Lebens Lasten ruhten schwer auf mir; gern flüchtete ich von ihnen zur Kunst, aber so wie Kunst nur im Leben, Leben nur in der Kunst lebt, halfen sie dann auch vereint sich und mich aufreiben.

Schon der Platz am Clavier, den ich zum Schlafen eingenommen hatte, war als mein letztes Hülfsmittel, — ein übler Vorbote gewesen.

Der Tondichter, der von da seinen Arbeitsstoff holt, ist beinahe stets arm geboren, oder auf dem Wege, seinen Geist dem Gemeinen und Gewöhnlichen selbst in die Hände zu geben. Denn eben diese Hände, diese verdammten Clavierfinger — die über dem ewigen Ueben und Meistern an ihnen endlich eine Art von Selbstständigkeit und eigenwilligem Verstand erhalten, sind ganz bewußtlose Tyrannen und Zwingherren der Schöpfungskraft.

Sie erfinden nichts Neues, ja alles Neue ist ihnen unbequem. Heimlich und spitzbübisch, wie es ächten Handwerksleuten gebührt,

kitten sie aus alten, ihnen längst gelenkrechten Tongliederchen ganze Körper zusammen, die fast wie neue Figuren aussehen, und weil sie sogleich auch gar nett und rund klingen, von dem bestochenen Ohr, als erste Richtinstanz, beifällig auf= und angenommen werden.

Wie ganz anders schafft Jener, dessen inneres Ohr der Richter der zugleich erfundenen und beurtheilten Dinge ist. Dieses geistige Ohr um= und erfaßt mit wunderbarem Vermögen die Tongestalten, und ist ein göttliches Geheimniß, das auf diese Art und Weise, nur der Musik rein angehörig, dem Laien unbegreiflich bleibt.

Denn, — es hört ja ganze Perioden, ja ganze Stücke auf einmal, macht sich aus den kleinen Lücken und Unebenheiten hin und wieder nichts, indem es diese auszufüllen und zu glätten dem spätern besonnenen Momente überläßt, der das Ganze auch in seinen Theilen bei Gelegenheit und Zeit besehen, und allenfalls noch hier und da stutzen will.

Es will etwas Ganzes sehen, dieses Ohr, eine Tongestalt mit einem Gesichte, daß es einst auch der Fremde wieder erkenne und unter dem Gewühle finde, hat er es einmal gesehen.

Das will es und nicht einen zusammengeflickten Lumpenkönig. Hat nun aber der Sinn so ein Bild erfaßt und möchte es ausbilden und ehrlich austragen im geistigen Mutterleibe, — denn gut Ding will seine Weile haben, und reifen, — und sich hüten vor schädlichen Speisen und andern das Leben des theuern Zeuglings bedrohenden Dingen; und die elenden Hausknechts= und Ministers=Blei= und Gold=Dinge des täglichen Treibens — fahren dann so pöbelhaft und lustig grausam dazwischen, der sich schon entwickeln wollenden Gestalt beim Kopf durch den Hals, wischen ein Auge aus, entfernen einen Fuß vom Leibe, und dergleichen; da bricht die Ungeduld und die Liebe aus, tobend den armen Schöpfer zum Halb=Narren, wenn alles kreuzend sich selbst so durcheinander wirft.

Da muß es endlich aufschreien, wie es jetzt in mir that. Fort! Du mußt hinaus, fort in's Weite! des Künstlers Wirkungskreis ist die Welt.

Was nützt dir hier im engbrüstigen Verhältniß-Zirkel der gnädige Beifall eines hochgebornen reimschmiedenden Kunst-Mäcens, für eine dir abgerungene Melodie zu seinem geist- und herzlosen Wortgepolter; was der freundliche Händedruck der niedlichen Nachbarin, für ein paar hebende Walzer; oder der Beifallruf der Menge auf der Parade wegen eines gelungenen Marsches!? Fort! der Geist suche sich in Andern; und hast du fühlende Menschen durch deinen Genius erfreut, hast du dir ihr Wissen angeeignet, — dann kehre zur friedlichen Heimath und zehre von dem Erbeuteten.

Flugs packte ich meine vielen Tonkinder und wenigen Habseligkeiten zusammen, umarmte einige Bekannte, die mich Freund nannten, und fort ging es in das nächste Städtchen, auf dem bescheidenen Postwagen, den mir mein Geldbeutel sehr dringend empfohlen hatte. Es war spät Abends; wie stumme Schatten umsaßen mich meine Reisegefährten, und Jugend und froher Muth verhalfen mir bald zu einem ruhigen Schlafe, dessen festen Schleier nicht einmal der Traumgott zu lüften im Stande war; dieß gelang im Morgengrau besser der Hand des begehrlichen Postillons, die sich als lebender Klingelbeutel von einem zum andern bewegte.

In herrlich ruhiger Größe entfaltete sich die kommende Pracht des Tages. Das heilige Crescendo der Natur im lichtbringenden Aether erhob mein still ergebenes Gemüth zu fromm heiterem Ahndungs-Regen. Mit froher Zuversicht wendete sich mein Innerstes zu dem, der das Kunsttalent väterlich in dasselbe gesenkt, das nun mein Leben stempeln sollte, und laut zeugen für ihn, der alle Kraft allein schenkt und schafft. Er, der mir dies Pfand seiner Huld anvertraute, konnte mir wohl nicht versagen, es auch zu lösen, denn ich durfte ja mit ehrlicher Selbstzufriedenheit auf meinen reinen Willen fast mit ein wenig menschlichem Uebermuthe pochen, kein Mittel unversucht, keine rauhe Bahn unbetreten und keine Mühen unangewendet zu lassen, um einst zur Freude meiner Mitbrüder das Walten und Streben meines Herzens entfaltet zu haben. — — — —

Wunderbar wirkt stets auf mich die freie Natur, und gewiß ganz verschieden von andern Gemüthern.

Das, wozu sich alle Kräfte vereint hinneigen, nenne es Talent, Beruf, Genius, wie Du willst, umfängt mit einem magischen Kreise Dein Anschauungs-Vermögen. Deinem physischen Auge nicht allein ist ein Gesichtskreis gezogen, auch Deinem geistigen.

Beide kannst Du freilich durch Wechsel Deines Standpunktes verändern, wohl Dir, wenn Du vorwärts gehend sie erweiterst, aber heraus kannst Du einmal nicht.

Ja! nicht genug, auch eine nur Dir eigene Farben-Gebung erhalten alle Gegenstände, die sie sich unwillkürlich dem Grundtone Deines Lebens und Gefühles abborgen; und da ich denn einmal vom Tone spreche, so will ich auch gar nicht läugnen, daß alles sich bei mir musikalischen Formen bequemen muß.

Das Anschauen einer Gegend ist mir die Aufführung eines Musikstückes. Ich erfühle das Ganze, ohne mich bei den es hervorbringenden Einzelnheiten aufzuhalten, mit einem Worte, die Gegend bewegt sich mir, seltsam genug, in der Zeit. Sie ist mir ein successiver Genuß. Das hat aber seine großen Freuden und seinen großen Jammer. Freude, weil ich nie genau weiß, wo der Berg, der Baum, das Haus steht, oder etwa gar, wie das Ding heißt, und daher bei jedesmaligem Anschauen eine neue Aufführung erlebe. Aber großen Jammer, wenn ich f a h r e. Da fängt eine gute Konfusion an in meiner Seele, — dann gaukelt und wirbelt alles durcheinander. Wie jagen, durchkreuzen und rädern sich alle Begriffe und Vorstellungen in mir. Sehe ich stillstehend so recht festen Blickes in die Ferne, so beschwört dies Bild fast immer ein ihm ähnliches Tonbild aus der verwandten Geisterwelt meiner Phantasie herauf, was ich dann vielleicht lieb gewinne, festhalte, und ausbilde. Aber, gerechter Himmel! mit welchen Purzelbäumen stürzen die Trauermärsche, Rondo's, Furioso's und Pastorale's durcheinander, wenn die Natur so meinen Augen vorbeigerollt wird. Da werde ich denn immer stiller und stiller, und wehre dem allzu lebendigen Drang in der Brust. Kann ich dann auch nicht den Blick abziehen von dem schönen Glanzspiele der Natur, so wird es mir bald doch nichts mehr als ein buntes Farben-

Gegaukel, meine Ideen entfernen sich durchaus von allem Tonverwandten, das bloße Leben mit seinen Verhältnissen tritt herrschend vor, ich gedenke vergangener Zeit, ich träume für die Zukunft; — und somit wehe dem, der besonders in der ersten Zeit der Reise auf einen geselligen Nachbar in mir hofft; er ist übel betrogen, und ich am Ende auch: denn mein Geist gebiert nichts als aufsteigende und gleich wieder platzende Seifenblasen, die nicht einmal der Erinnerung werth sind.

Zweites Kapitel.

Nachdem ich die Scala descendendo mit den Füßen abgesungen hatte, begegnete ich auf der Straße einem Haufen Chorschüler, die eben sich anschickten, ein Lied abzusingen. — O, Du Erstes, vom Schöpfer uns verliehenes Instrument! göttliche Kehle, Du, nach dem sich alle andern bilden, Du, allein der größten und wahrsten Rührung fähig; wie ehrwürdig erscheinst Du mir im Chorgesange, und selbst mittelmäßig benutzt, ergreifst und durchglühst Du mich. Ich gebot also meinen Füßen Halt, und erwartete einen sich der Volksnatur innig anschließenden, erhebenden Choral. Aber verdammt, heute gefoltert zu werden, stimmten die Herren zu meinem größten Erstaunen eine der neuesten, vortrefflichsten Opernarien aus der Fanchon an, die sie so falsch und undeutlich wie möglich hervorquiekten, daß ich mir gar kein Gewissen daraus machte, einen mir zunächststehenden himmellangen Bassisten, der die vorkommenden Pausen vortrefflich durch ein Milchbrod zu benutzen wußte, und mir daher am ersten störbar schien, um die Wohnung des Herrn Stadtmusikus zu fragen. Der Herr Principal wohnen dort rechts, Sie können nicht fehlen, hören gleich Musik, probirt eben die russische Hörner-Musik, aber es ist jetzt keine Condition offen. Ich versicherte ihn, daß ich selbst sehr wohl conditionirt sei, und steuerte auf das Haus los. Welch ein höllischer Spektakel brauste mir schon an der Treppe entgegen, und wieviel mehr war ich für mein Trommelfell besorgt,

als ich in sein Zimmer trat. In einem Kreise von acht bis zehn Jungen, die alle Horn bließen, oder wenigstens sie so hielten, als wollten sie blasen, stand der Herr Stadt-Musikus, beide Hände mit einem mächtigen Taktprügel bewaffnet, stampfte mit den Füßen, und schlug den Takt mit beiden Händen auf einem vor ihm stehenden Flügel, und auch wohl mitunter auf die Köpfe seiner Schüler, die durchaus eine von ihm componirte Ouvertüre auf die Art der russischen Horn-Musik, wo immer ein Horn einen Ton hat, executiren sollten. Links und rechts spielten Andere Violine, Clarinett, Fagott 2c., alles unter einander, jeder sein Stückchen und Fortissimo, welches alles mit einzelnen Exclamationen des Direktors vermischt war, als: „Falsch! Du Himmelhund! zu hoch! zu tief! zu schnell! gieb Acht! 2c.“

Die Jungen, die mich zuerst bemerkten, ermangelten nicht, mich mehr als ihre Noten anzusehen, und der Direktor schlug, nicht meiner achtend, in der Hitze der Direktion, um das Ganze in's Gleis zu bringen, auf einmal so stark er konnte und welche Taste er erwischte, auf den Kielflügel, daß die vor ihm liegende Partitur, die auf dem Bretchen über den Docken lag, welches durch die entsetzliche Erschütterung losgegangen war, herunterfiel, und alle Docken des Kielflügels wie Raketen in die Luft segelten und ein so allgemeines Lachen unisono einfiel, daß an keine Musik mehr zu denken war. Erst nach einiger Zeit konnte ich meine werthe Person bemerkbar machen, und des Herrn Stadtmusici habhaft werden.

Drittes Kapitel.

Brief an — — —

Leipzig, Januar 1812.

Ich habe mein friedliches A. verlassen, und mich wieder dem Strudel der Welt Preis gegeben, ich kann aber eher die Stürme und Schläge des Schicksals, als sein heimliches Nagen dulden. Uebt sich ja der Krieger, im gefahrvollen Spielen dem Tode trotzen zu lernen,

nun so will auch ich wieder meine Kraft versuchen, um in noch drohendern Ereignissen feststehen zu können.

Nie habe ich die meist gepriesenen Helden, die hocherhabenen Märtyrer irgend eines Wahns, den sie durch einen Selbstmord, oder sonstigen glänzenden Schluß-Accord ihres Lebens besiegelten, hoch bewundern können.

Einmal lodert auch das kleinste Flämmchen auf, und ein Moment (ich möchte ihn den Fokus im Brennspiegel des Daseins nennen) ist im Leben jedes Menschen, wo er sich zu einer großen That entzündet oder befähigt fühlte.

Aber die kleinen, täglich wiederkehrenden Unfälle des Lebens sind der ächte, harte Probirstein, an dem so häufig das glänzende Gold unserer Philosophen zum gemeinen Metalle herabsinkt.

Wie oft habe ich Gelegenheit gehabt, große Geister, die mir aus der Ferne so achtungswerth schienen, in ihrem engen häuslichen Zirkel zu beobachten, und wie klein wurden sie mir da. Sonst stets gelassen, ruhig, aber zu Hause das liebende Weib mürrisch anfahrend, wegen einer auf einem andern Platze liegenden Pfeife. Groß und gefaßt auf den Trümmern des Staats, aber ängstlich und verwirrt bei dem Kränkeln einer Lieblings-Blume.

So gut ich dieß alles fühle und weiß, so wenig war ich doch bis jetzt noch im Stande, mich zu jener einfach-ruhigen Größe zu erheben.

Welches Leben ist wohl erfüllter mit widerlich kleinen Zufällen und Erbärmlichkeiten, als das eines Künstlers. Frei, wie ein Gott, sollte er dastehen, im Gefühle seiner Kraft, und gestählt durch die Kunst. Sein dünkt ihm die Welt, so lange er sie nicht wirklich betritt. Hin und verschwunden sind alle diese Träume und Kräfte, befindet er sich im schaalen Wirkungskreise der Alltags-Menschen.

Kaum habe ich den Fuß über meine Schwelle gesetzt, so stürmen schon eine solche Menge Erbärmlichkeiten auf mich ein, daß ich, trotz meiner schon gemachten Erfahrungen in diesem Punkte, trotz meines Willens zur Ausdauer, beinahe wieder versucht bin, umzukehren.

Wären nicht einzelne Augenblicke im Stande, Jahre lange Leiden zu versüßen; wäre nicht das Bewußtsein, einen Freund zu haben, der mich auch mit halben Worten versteht und fühlt, was sollte aus diesem Drängen und Wirbeln werden, das ewig gebärend in mir kämpft?

Kaum kenne ich Dich, Deine Gestalt schwebt in verklärten Umrissen, von Feuerflammen umgeben wie eine schützende Gottheit vor meiner Phantasie. Ewig unvergeßlich bleibt mir der Augenblick, in dem wir uns fanden. Im Kampfe mit den Elementen schloß das Fatum unsern Bund, den elende Menschen hindern wollten. O laß mich ihn wieder erzählen, diesen Tag, an dem ich Alles verlor, Alles fand, — laß mich dabei in die Zeiten zurückträumen, wo ich von der Hand einer guten Mutter, ach, leider so wenige Jahre geleitet wurde. Erzogen mit allem Aufwande eines wohlhabenden Vaters, sein Abgott, prägte man in früher Jugend die Liebe zu allen Künsten in meine empfängliche Seele; meine wenigen Talente entwickelten sich, und waren auf dem Punkte, mich zu verderben; denn mein Vater kannte nur die Seligkeit, mit mir zu glänzen, fand Alles vortrefflich, was ich schuf, erhob mich in Gegenwart fremder Menschen an die Seite unserer ersten Künstler, und hätte so schonungslos das in jedem Gemüthe liegende Bescheidenheits-Gefühl unterdrückt, wenn nicht der Himmel mir in meiner Mutter einen Engel beigesellte, der mich von meiner Nichtigkeit zwar überzeugte, aber doch den strebenden Funken, dem einst ein schönes Ziel nach hohen Anstrengungen verheißen sei, nicht unterdrückte, sondern nur auf seine rechte Bahn leitete. Ich las Romane, und überspannte meine Begriffe. Ich reifte früh in einer gefährlichen Ideen-Welt, sog aber doch den großen Nutzen daraus, aus dieser zahllosen Menge Helden ein Ideal von Männlichkeit mir zu verschaffen. Mein Vater reiste mit mir; ich sah einen großen Theil Europa's, aber nur wie im Spiegel, wie im Traume, denn ich sah durch fremde Augen. Ich bereicherte mein Wissen, und gerieth, vorher ein bloßer Empiriker, — auf theoretische Werke. Eine neue Welt öffnete sich mir; hier glaubte ich den Schatz alles Wissens erschöpfen zu können. Ich verschlang alle Systeme, vertraute blind-

lings der Autorität der großen Namen, unter deren Beglaubigung sie in der Welt standen, — und — wußte nichts.

Nun starb meine gute Mutter; ohne einen Erziehungsplan gemacht zu haben, hatte ihr zartsinniges Rechtsgefühl sie den Weg gelehrt, mir Grundsätze einzuprägen, die ewig die Stütze meines Seins ausmachen werden.

Ich lebte mit Dir an einem Orte, und haßte Dich zwar nicht, aber ich verachtete Dich, denn, — Künstler wie ich, auf demselben Instrumente, einen Weg mit mir wandelnd, mußte ich immer nur von Dir hören, daß Du mich bitter getadelt, daß Neid Dich erfülle, daß Du mir tausend Kabalen gemacht ꝛc. Daß Alles dieß aus dem Munde unserer Tischfreunde und einer aus Liebe für mich blinden Umgebung kam, erwog ich Schwacher nicht, und eine herbe Bitterkeit gegen Dich hatte sich meiner bemeistert. — Da brach des Krieges Greuel auch unsere friedliche Ruhe. Du warst kurz vorher von einer Reise mit Ruhm zurückgekehrt, und im Begriffe sie weiter fortzusetzen, indeß ich, angeschmiedet, durch die Liebe eines Vaters, der den Gedanken nicht ertragen konnte, ohne mich zu leben, verbrütete, als räuberische Horden das Städtchen überfielen, und meine Habe ein Raub der Flammen wurde. Ich hatte mich verspätet; meine Lieblinge, meine Bücher zu retten, vergaß ich Alles, mich selbst; man gab mich für verloren, als es mir schon gelungen war, mich von der andern Seite des Hauses zu retten; doch kaum war ich in Sicherheit auf der Straße angelangt, und hörte, daß Du mit der augenscheinlichsten Lebensgefahr, um mich zu retten, in den Flammen seiest, da that es einen mächtigen Riß in meiner Brust, als ob das Weltthor der Liebe sich aufthäte, das Flehen des Vaters, das Drängen der Menge, der offenbare Tod konnte mich nicht abhalten, Alles das für Dich zu wagen, was Du schon für mich thatest. Durch Feuerwogen, stürzende Balken und betäubenden Dampf drang ich zu Dir, der mich suchte, und im Hochgefühle der gegenseitigen Liebesschuld sanken wir uns in die Arme, und schlossen unter dem Toben des Elements und der Gefahr, jeden Augenblick sein Opfer zu werden, den Bund, der nie sich wieder trennen soll.

Was Du von da an für mich gesorgt, entsagt, Aussichten eröffnet, Wege gebahnt, wie Du liebend Dein Wissen und Deine Erfahrungen ohne Rückhalt selbst schwer errungener Kunstvortheile vor mir ausgebreitet, wie Du mir die Welt gezeigt, wie sie ist, und nicht wie sie in meinen Träumen lebte, wie Du mir bewiesest, daß der Mensch doch noch vor dem Künstler komme, und somit mich auch das bürgerliche Leben, seine Verhältnisse und die aus ihm hervorgehenden Begriffe ehren lehrtest — wie soll ich das Alles wiederholen, herzählen können, möge es mir einst nur deßhalb vergönnt sein, mich zu einer beachteten Höhe zu schwingen, um für Dich zeugen und Dir das beseligende Gefühl geben zu können, daß Du einen dankbaren Künstler, in der höchsten Ehrenbedeutung, die ich dem Worte beigeselle, durch Deine Reinheit und Wahrheit der Welt gegeben.

So recht aus tiefem Herzwehe preßt sich mir die Thräne ins Auge, wenn ich bedenke, daß eben das, was Du für mich thun zu müssen glaubtest, auch der Grund unseres schnellen Scheidens sein mußte. Verarmt und hülflos, wie ich da stand, ließest Du mich ernten, was Du gesäet und vorbereitet. Den Theil Deutschlands, durch den Du eine Kunstreise machen wolltest, wo Du überall erwartet, gemeldet und empfohlen warst, gabst Du mir hin, versahst mich mit den dringendsten Empfehlungen, die Dir zugedachte Gunst auf mich zu übertragen, und wenn die ungewöhnliche Weise, daß ein Künstler einen andern als Stellvertreter sendet, die Neugierde eines Theils zu meinem Gunsten spannte, und der Sporn, Dir Ehre zu machen, mich andern Theils befeuerte, und ich somit vielleicht nicht ganz Unbeachtungswerthes leistete, sprich, wem danke ich das Alles als Dir? Dir, den ich verkannte, Dir, der Du aber mit wahrem Künstlerherzen für mich sorgtest, weil Du in mir auch den ächten Beruf zu erkennen glaubtest.

Nur wer eingeweiht ist in die tausend Verzweigungen, die zu einer vorhabenden Kunstreise vonnöthen sind, wie der Ruf des Künstlers in ganz eigenthümlicher Richtung die Welt durchzieht, und der von ihm ausgehende Funke da und dort lebhafte Flamme weckt, in-

deß er vor Andern unerkannt und unbeachtet vorüberzieht, weiß die Größe der Aufopferung zu beurtheilen, die Du mir weihtest.

Aber, wahrlich, ich könnte es auch; und wenn ich dieß in freudigem Trotze und Stolze sage, so weiß ich es eben deßhalb vielleicht eben erst recht auch zu verdanken.

Siehe, lieber Bruder, da ertappe ich mich wieder einmal auf dem seltsamen, demüthigen Stolze, und der stolzen Demuth, die so wunderbar mich oft erhebt oder auch verletzt.

Bin ich nur so? oder darf ich sie mit zur Künstlernatur überhaupt rechnen? Das Letztere wäre mir lieb, denn ich sehe darüber nicht klar genug, und mag lieber jener dunkeln Gewalt, die ich einmal als in mir herrschend anerkenne, zur Last schreiben, was mir so nicht ganz recht an mir ist.

Du lachst, und wirst sagen, das sei die bequemste Art, sich immer rein zu glauben, oder vielleicht sagst Du gar, daß ich das mit den Weibern gemein habe? Je nun, sind die nicht eigentlich durchaus geborne Künstler-Naturen? Doch wohin gerathe ich, wahrlich nicht dahin, wo ich heute hin wollte in meinem Briefe, also zur Sache.

Wenn ich früher viel Praktisches geübt, viel Theoretisches erlernt, manche Bemerkung durchdacht, und namentlich in unserm brieflichen Ideenwechsel manchen einzelnen Gegenstand besprochen, und durch Dich berichtigt habe; so fällt es mir doch oft schwer auf, daß Alles, was ich weiß, nur so eigentlich zufällig entstanden sei, sich eben so zufällig Eins zum Andern gefügt habe, ich den Lehren aller großen Meister fast immer nur bedingt beistimmen könne, und meine Bildung durchaus aller planmäßigen Folge entbehrt hat.

Da hat mich denn kürzlich ein verdammter, kluger Doctor medic. schiefrig gemacht, dem ich Unterricht im Generalbasse gebe, wodurch er sich zu seiner Laute hin und wieder eine Melodei ordnen lernen will.

Der bringt der Warums so viele, hat so wenig Respekt vor irgend eines Namens Autorität, will immer die Sache so in sich selbst beursacht wissen, daß ich manchmal mit all meiner Vielwisserei

sehr ins Gedränge komme. Ich fühle es täglich mehr, daß wir nur verbieten und gebieten, ohne zu sagen warum, und ohne anzuleiten zum Wie.

Es heißt, ja, Bach hat das gemacht. Händel schrieb dieses nicht. Mozart erlaubte sich jenes. Wenn einem nun aber glücklicher Weise etwas einfällt, was die noch nicht gemacht haben, so thäte es Noth, man strich es gleich wieder weg, weil man mit nichts beweisen kann, daß es auch so sein darf. Welch ein Mangel an festem Halte und Stützpunkte von Haus aus in der Musik. Gefühl und wieder Gefühl — — wer kann aber sagen — bei mir sitzt das rechte? Ich habe mir also fest vorgenommen, die Kunst einmal so recht schulgerecht wie eine andere Wissenschaft zu behandeln, denn man kann doch jedem Jünger andrer Dinge sagen, erst lernst Du das, dann Jenes, aus diesem folgt das, und so weiter bis Du fertig bist. Fertig? nun ja bis auf einen gewissen Grad natürlich.

Zum zweiundzwanzigsten Kapitel.

Fragment aus einer musikalischen Reise, die vielleicht erscheinen wird.

Voll Zufriedenheit über eine Vormittags glücklich geendete Symphonie und ein vortreffliches Mittagsmahl entschlummerte ich, und sah mich im Traume plötzlich in den Concertsaal versetzt, wo alle Instrumente belebt, große Assemblée unter dem Vorsitze der gefühlvollen und mit naiver Naseweisheit erfüllten Oboe hielten. Rechts hatte sich eine Partie aus einer Viole d'amour, Bassethorn, Viole di Gamba und Flûte douce arrangirt, die über die verflossenen guten alten Zeiten klagetönten; links hielt die Dame Oboe Zirkel mit jungen und alten Clarinetten und Flöten, mit und ohne unzählige Modeklappen, und in der Mitte war das galante Clavier, von einigen süßen Violinen, die sich nach Pleyel und Gyrowetz gebildet

hatten, umgeben. Die Trompeten und Hörner zechten in einer Ecke, und die Piccoloflöten und Flageolettchen durchschrieen den Saal mit ihren naiven kindlichen Einfällen, wovon Madame Oboe durchaus behauptet, es sei ächt Jean Paul'sche Anlage, durch Pestalozzi zur höchsten Natürlichkeit erhoben, in ihren Tönen. Alles war seelenvergnügt, als auf einmal der grämliche Contrabaß, von einem Paare verwandter Violoncelle begleitet, zur Thüre hereinstürmte, und sich so voll Unmuth auf den da stehenden Direktionsstuhl warf, daß das Clavier und alle anwesende Geig-Instrumente vor Schrecken unwillkürlich miterklangen. „Nein," rief er aus, „da sollte einen ja der Teufel holen, wenn täglich solche Compositionen vorkämen; da komme ich eben aus der Probe einer Symphonie eines unserer neuesten Componisten; und obwohl ich, wie bekannt, eine ziemlich starke und kräftige Natur habe, so konnte ich es doch kaum mehr aushalten, und binnen fünf Minuten wäre mir unausbleiblich der Stimmstock gefallen, und die Saiten meines Lebens gerissen. Hat man mich nicht wie einen Geisbock springen und wüthen lassen, habe ich mich nicht zur Violine umwandeln sollen, um die Nicht-Ideen des Herrn Componisten zu executiren, so will ich zur Tanz-Geige werden und mein Brod mit Müller'schen und Kauer'schen Tanzdarstellungen verdienen."

Erstes Violoncell (sich den Schweiß abwischend). Allerdings haben cher père recht, ich bin auch so fatiguirt, daß ich seit den Cherubinischen Opern mich keines solchen Echauffements erinnere. —

Alle Instrumente. Erzählen Sie, erzählen Sie!

Zweites Violoncell. Erzählen läßt sich so etwas kaum, und eigentlich wohl noch weniger hören, denn nach den Begriffen, die mir mein göttlicher Meister Romberg eingeflößt hat, ist freilich die von uns eben executirte Symphonie ein musikalisches Ungeheuer, wo weder auf die Natur irgend eines Instrumentes, noch auf Ausführung eines Gedankens, noch auf irgend einen andern Zweck, als den des neu und originell Scheinenwollens hingearbeitet wäre. Man läßt uns gleich der Violine in die Höhe klettern...

Erstes Violoncell (ihn unterbrechend). Als ob wir das auch nicht ebenso gut könnten.

Eine zweite Violine. Ein jeder bleibe in seinen Schranken.

Bratsche. Ja, denn ich stehe ja auch noch zwischen Ihnen, und was bliebe denn mir übrig? —

Erstes Violoncell. Ach, von Ihnen ist ja gar nicht mehr die Rede. Sie fluthen nur noch mit uns im Unisono, oder sind des Schauder- und Spannungerregens wegen, wie z. B. im Wasserträger, da; aber was den schönen Gesang betrifft —

Erste Oboe. Da kann sich doch wohl mit mir niemand messen.

Erste Clarinette. Erlauben Madame, daß wir auch unsere Talente bemerken.

Erste Flöte. Ja, für Märsche und auf Hochzeiten.

Erstes Fagott. Wer kommt dem göttlichen Tenore näher, als ich?

Erstes Horn. Sie werden sich doch nicht einbilden, so viel Zartheit und Kraft verbinden zu wollen, als ich?

Clavier. Und was ist alles dieses gegen die Fülle der Harmonie, die ich umfasse? Wo Ihr Alle nur Theile eines Ganzen seid, bin ich selbstständig, und —

Alle Instrumente (schreien zugleich). Ach, schweigen Sie, Sie können ja nicht einmal einen Ton aushalten.

Erste Oboe. Kein Portamento.

Zwei Flageolettchen. Da hat Mama recht.

Zweites Violoncell. Da kann kein ordentlicher Ton zum Tönen kommen in diesem Lärme.

Trompeten und Pauken (fallen fortissimo ein). Stille! Wir wollen auch reden. Was wäre die ganze Composition ohne unsern Effekt? Wenn wir nicht knallen, applaudirt kein Mensch.

Flöte. Gemeine Seelen reißt der Lärm dahin, das Hohe wohnt im Lispeln.

Erste Violine. Und wenn ich Euch nicht führte, was würde aus Euch Allen?

Contrabaß (aufspringend). Meine doch, ich halte das Ganze, und ohne mich ist nichts.

Alle Instrumente (zugleich schreiend). Ich allein bin die Seele, ohne mich nichts!

Auf einmal trat der Kalkant in den Saal, und erschrocken fuhren die Instrumente auseinander, denn sie kannten seine gewaltige Hand, die sie zusammenpackte und den Proben entgegentrug. „Wartet," rief er, „rebellirt Ihr schon wieder? Wartet! gleich wird die Sinfonia Eroica von Beethoven aufgelegt werden, und wer dann noch ein Glied oder eine Klappe rühren kann, der melde sich."

„„Ach, nur das nicht!"" baten Alle. „Lieber eine italienische Oper, da kann man doch noch zuweilen dabei nicken," meinte die Bratsche.

„Larifari!" rief der Kalkant, „man wird Euch schon lehren. Glaubt Ihr, daß in unsern aufgeklärten Zeiten, wo man über alle Verhältnisse wegvoltigirt, Euretwegen ein Componist seinem göttlichen riesenhaften Ideen-Schwunge entsagen wird? Gott bewahre! es ist nicht mehr von Klarheit und Deutlichkeit, Haltung der Leidenschaft, wie die alten Künstler, Gluck, Händel und Mozart wähnten, die Rede. Nein, hört das Rezept der neuesten Symphonie, das ich so eben von Wien erhalte, und urtheilt darnach: Erstens, ein langsames Tempo, voll kurzer abgerissener Ideen, wo ja keine mit der andern Zusammenhang haben darf; alle Viertelstunden drei oder vier Noten! — das spannt! dann ein dumpfer Paukenwirbel und mysteriöse Bratschensätze, alles mit der gehörigen Portion General-Pausen und Halte geschmückt; endlich, nachdem der Zuhörer vor lauter Spannung auf das Allegro Verzicht gethan, ein wüthendes Tempo, in welchem aber hauptsächlich dafür gesorgt sein muß, daß kein Hauptgedanke hervortritt, und dem Zuhörer desto mehr selbst zu suchen übrig bleibt; Uebergänge von einem Tone in den andern dürfen nicht fehlen; man braucht sich aber deswegen nicht zu geniren, man braucht z. B. wie Pär in der Leonore nur

einen Lauf durch die halben Töne zu machen, und auf dem Tone, in den man gern will, stehen zu bleiben, so ist die Modulation fertig. Ueberhaupt vermeide man alles Geregelte, denn die Regel fesselt nur das Genie. —

Da riß plötzlich eine Saite an der über mir hängenden Guitarre, und ich erwachte voll Schrecken, indem ich durch meinen Traum auf dem Wege war, ein großer Componist im neuesten Genre, oder — ein Narr zu werden.

Dank Dir, freundliche Begleiterin des Gesanges, für Deine Aufmerksamkeit; ich eilte schnell zu meiner eben vollendeten Arbeit, fand sie nicht nach dem Rezepte des gelehrten Kalkanten, und ging, beruhigt und den Himmel im Busen vor Erwartung, in die Aufführung des Don Juan.

Größere Bruchstücke aus andern Kapiteln.

I.

Die Gesellschaft hatte sich frühzeitig versammelt, und Kunst und Wissenschaft wurden wie immer mit großer Lust und Lebendigkeit umgetrieben, als Dihl mit wonneverklärtem Gesicht hereinstürmte, und rief: stellt Euch vor, man giebt nächstens den Wallenstein, aber ganz, sage ganz; welche Freude für mich, der ich ihn immer nur habe mit beschnittenen Flügeln schweben sehen, wie wird er sich jetzt erheben, der königliche Aar.

Aber sage mir, wandte er sich zu Felix, wie kann eine Direktion so dumm sein, das nicht gleich von jeher gethan zu haben.

Felix. Schauspieler und Direktion will den Effekt, das Publikum will das Ganze. Aber nur durch das Hervorbringen des Ersteren wird es erst zum Verlangen nach Letzterem geleitet.

So ging es mit Schillers Werken, so wird es mit Shakespear ergehen.

Dihl. Das ist ja eine verkehrte Prozedur, und sollt' ich meinen, daß erst aus dem Ganzen der Haupt- und Total-Effekt hervorträte.

Felix. Ja allerdings, sobald du die vollkommen erfüllte Intention des Dichters die Haupt- und Totalwirkung nennst.

Erst schafft der Dichter sein Werk, er verknüpft es mit all den unsichtbaren Fäden, deren Enden an die tiefliegenden Grundursachen gefesselt sind. So erhält sein Gedicht oft eine Ausdehnung, die die durch Gewohnheit zur Norm gewordene Zeitdauer einer dramatischen Vorstellung bei weitem überschreitet. Ein mit gesundem Ueberblicke ausgerüsteter Direktor nimmt das Buch zur Hand, und fängt an, den Wald zu sichten und zu lichten.

Er vertilgt dabei gewiß viel Treffliches, und nach der Ueberzeugung des Dichters Nothwendiges; was es aber dessenungeachtet keinesweges ist, nämlich insofern das Ganze noch anschaulich und zusammenhängend in seinen Theilen bleibt, und nur die vom Dichter ausgesprochenen und ausgeführten feinsten, inneren organischen und motivirenden Theilchen, nur dem Gefühle des Zuschauers zu ergänzen überlassen ist.

Es ergreift den Zuschauer. Er will mit sich allein den Genuß wiederholen. Er will festhalten an den einzelnen Momenten, zurückrufen, was ihn im Anschauen ergriffen hat. Er liest das Werk ungekürzt. Er ist entzückt, das, was Er — es sich im Geiste wiederholend, — dazu gefühlt hatte, hier nun auch deutlich ausgesprochen zu finden; und wie viel herrlicher, als er sich es denken konnte; in welcher vollendeten wohlthuenden Form.

Nun besitzt er den Dichter. Nun will er ihn auch ganz so dargestellt haben.

Nun ist ihm das Lücke, was es vorher nicht war. Nun erscheint ihm das als Verstümmelung, was nur nothwendiges Zusammendrängen war. Nun hält er es aber auch aus, länger als es in der sonst gewohnten Zeit ihm möglich schien. Er hat einen bekannten Garten vor sich, es erwartet ihn bei jedem Schritte ein liebliches Blümlein, er freut sich im Voraus auf die schöne Aussicht, die sich

jetzt urplötzlich eröffnen wird. Er kennt sie schon, und doch überrascht sie ihn jedes Mal, weil er wohl weiß, wie überraschend sie herbeigeführt ist. Das erste Mal wollte er wissen, wo er sei, ob in einem Garten oder Labyrinthe, und erst nachdem er das Ganze durchlaufen hatte, übersieht er es und weiß, was man ihm bot.

Dihl. Ja, aber wer heißt ihn laufen? warum geht er nicht gleich Anfangs ruhig und besieht sich Alles ordentlich? Das ist ja eben das Unglück, daß die Leute so mit den Sieben-Meilen-Stiefeln auf Reisen in die Kunst, und ins Theater gehen.

Felix. Alle Gleichnisse hinken. Aber kannst Du mir leugnen, daß die gewöhnlich angenommene Zeitdauer und Länge eines Stückes nicht sehr tief in der Natur des Zuschauers begründet sei? Wie denn überhaupt alle Maße und Grenzpunkte, die sich endlich durch unwillkürlich unbewußt still einwirkende Gewalt zum Gesetze erhoben haben. Sage mir, ob Du länger als drei Stunden im Stande bist, mit angestrengter Aufmerksamkeit dem Gange und der Entwickelung eines dramatischen Werkes zu folgen? Ob Dich nicht die Ungeduld, den Gang der Handlung zu erspähen, der ruhigen Theilnahme zur Auffassung der einzelnen, sie leitenden und herbeiführenden Schönheiten beraubt? Unterbrich mich nicht und wende mir etwa ein, daß wenn dieses allein der Hauptzweck wäre, man ja jedes Stück nur einmal zu sehen brauche, und es nach dem Ende der ersten Vorstellung sein Interesse verloren habe, da man ja nun einmal wisse, wie die Sache gehe. —

Allerdings ist dieß keinesweges der Hauptzweck, aber auch Wehe dem dramatischen Produkte, dem dieses Interesse an der Handlung selbst fehlt.

Dabei braucht freilich das trockne Factum nicht von so schrecklicher Wichtigkeit zu sein, daß man z. B. darüber erschräke und erstaunte, wenn man es auch bloß als einen dreizeiligen Zeitungs-Artikel läse: Nein, wie und durch welche Art und Mittel es so und nicht anders auf das innere Leben und die daraus entspringenden Handlungen der uns vor's Auge geführten Charaktere und Gemüthsbildungen einwirke, und so die Handlung des Lebens, mit einem

Worte, das Leben selbst sich uns vorspiele, dadurch erfüllt das Werk und der Dichter die Forderungen des Zuschauers an seine dramatische Kunst. Und wenn es nicht bei jeder Wiederholung, wo wir doch schon genau wissen, was geschieht, uns nicht eben so wieder spannt, und nach und nach erregt, als das erste Mal, so haben die Mittel ihren Zweck verfehlt; dann ist es vielleicht ein Knall- und Effekt-Stück, aber ohne innere Wahrheit und darum ohne dauerndes Leben.

Dihl. Nun bin ich neugierig, wie Du das auf dramatische Musik anwenden willst, und wer da Recht behalten soll. Das Handelnde, oder der Stillstand der Leidenschaft als eigentlicher Vorwurf der Musik.

Stillstand nenne ich nämlich —, vielleicht uneigentlich, aber nur als Gegensatz zu dem Fortschreiten im Handeln —, das Festhalten eines leidenschaftlichen Momentes.

Felix. Du hast sie ausgesprochen die große Klippe aller Opern und deren Erzeuger. Wie schwer wird es Letzterem, zu beweisen, ob er im Stande war, ein großes Gebilde, das wir bleibend ins Herz aufnehmen, zu erschaffen, oder ob er, nur von unstät wandelnden Geistesblitzen zusammengesetzt, uns Einzelnes liebgewinnen, und das Ganze darüber vergessen ließ. In keiner Art von Kunstwerken ist dieses schwieriger zu vermeiden, und daher auch häufiger vorhanden, als in der Oper. Hier ist der Wendepunkt zwischen dem Drama und ihr. Es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper spreche, die der Deutsche will. Ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Theile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste in einander schmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden. Meistens entscheiden einzelne liebgewonnene Musikstücke den Beifall für's Ganze. Selten verschwinden die im Augenblicke des Hörens freundlich anregenden Theile im großen Allgefühle am Schlusse, wie es eigentlich sein sollte; denn erst muß man die ganze Gestalt lieb gewinnen, dann, bei näherer Vertraulichkeit, erfreue man sich der Schönheit der einzelnen Stücke, aus denen sie besteht. Die Natur und das innere Wesen der Oper,

aus Ganzen im Ganzen bestehend, gebiert diese große Schwierigkeit, die nur den Heroen der Kunst zu überwinden gelang. Jedes Musikstück erscheint durch den ihm zukommenden Bau als ein selbstständig organisch in sich abgeschlossenes Wesen, und doch soll es als Theil des Gebäudes verschwinden in der Anschauung desselben; dabei kann und soll es (das Ensemble-Stück vornämlich), verschiedene Außenseiten zugleich zeigend, ein vielfältiger, auf einen Blick zu übersehender Januskopf sein. Hierin liegt das große, tiefe Geheimniß der Musik, das sich wohl fühlen, aber nicht aussprechen läßt. Das Wogen und die widerstrebenden Naturen des Zornes, der Liebe, des wonnigen Schmerzes, wo Salamander und Sylphen, sich umarmend, in einander fließen, sind hier vereint. Mit einem Worte, was die Liebe den Menschen, ist die Musik den Künsten und den Menschen, denn sie ist ja wahrlich die Liebe selbst; die reinste ätherischste Sprache der Leidenschaft, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthaltend, und doch nur einmal wahr, doch von tausend verschieden fühlenden Menschen gleichzeitig zu verstehen.

Diese Wahrheit der musikalischen Rede, erscheine sie unter welcher neuen ungewöhnlichen Form sie wolle, behauptet doch endlich siegend ihre Rechte.

Die Schicksale aller Epochen schaffender oder bezeichnender Kunstwerke beweisen dieses hinlänglich und häufig. Es konnte wohl z. B. nichts fremdartiger scheinen, als Glucks Schöpfungen in jener Zeit, wo die italischen wollüstigen Ton-Meere alle Gemüther überschwemmt und verweichlicht hatten.

Wir sind jetzt auf zwar ganz andere Weise, aber vielleicht noch gefährlicher daran, in gewissen Kunst-Irrthümern unterzugehen.

Die allwirkenden Zeitumstände haben nur die Extreme, Tod und Lust, als Herrscher aufgeworfen. Niedergedrückt von den Gräueln des Krieges, vertraut geworden mit allem Elende, suchte man nur Erheiterung in den gröblichst aufreizenden Kunstlüsten. Das Theater ward zum Guckkasten, in dem man, gemächlich die schöne, beglückende Gemüthsunruhe beim wahren Genusse eines Kunstwerkes ängstlich vermeidend, eine Scenen-Reihe vor sich abhaspeln ließ, zufrieden,

durch Späße und Melodieen gekitzelt worden zu sein, oder geblendet durch Maschinen-Unfug ohne Zweck und Sinn. Gewohnt, im Leben täglich frappirt zu werden, that auch hier nur das Frappante Wirkung. Einer stufenweisen Entwickelung der Leidenschaft, einer geistreich herbeigeführten Steigerung aller Interessen zu folgen, heißt anspannend, langweilig und in Folge der Aufmerksamkeit, — unverständlich.

Und — rief Dihl, wie selten bringt der Hörer jene ruhige, unbefangene Stimmung mit, die, jeder Art des Eindrucks empfänglich, die Seele wohl dem behandelten Stoffe erschließen, aber doch sorgfältig vor bestimmter Meinung oder Richtung des Gefühles bewahren soll.

So wie die englische Nationalschuld steigt durch einzelne übermäßige Kraftanstrengung, so steigen auch die musikalischen Anleihen und Forderungen an die Kräfte und Mittel der Kunst so unmäßig, daß sie (ob wohl sich auch nur selbst schuldig) doch bald mit einem totalen Banquerotte endigen müssen.

Der musikalische Reichthum, den die neueste Kultur der Instrumental-Musik hervorbrachte, wird aufs Sträflichste gemißbraucht. Der Luxus des Harmonien-Wechsels und Ueberfülle der Instrumentation bei den geringfügigsten, anspruchlosesten Dingen ist aufs Höchste gestiegen. Posaunen sind eine gewöhnliche Würze, ohne vier Hörner kann sich schon gar kein Mensch mehr behelfen, und so wie die Franzosen ihre Gouts bis zur gaumenzerfleischenden Lust immer höher und höher potenzirten; so haben sie in gleichem Schwindel, die Ohren fürs Gefühl und das Gefühl für die Ohren nehmend, mit ihrer durch und durch revolutionären Sprudelnatur auch die Musik hinaufgewirbelt; Klarheit und Einfachheit schlachtend, wie sonst die Freiheit der Völker, so jetzt die der Harmonie, und lustig hüpfenden Fußes über die blutrünstig gestachelten Verhältnisse des Schönen und Reinen hinwegrasend!! Halt! rief Felix. Der Eifer führt Dich zu weit, wenn Du einmal anfängst mit Deiner Flammenschrift zu zeichnen; und Du vergißt, daß, wenn Spontini, auf den Du unstreitig hindeutest, von Mozarts Tiefe und romantischem Schwunge mehr betäubt, als geleitet, von

Glucks höchstmöglichst gestellter Deklamations-Treue und Stärke verleitet, und von den abgestumpften Gefühlsnerven seiner Hörer zu stärkeren Reizmitteln gezwungen, uns also jedes Wort mit Harmonien-Gold und Instrumental-Kraft unterstrich, alle mögliche künstliche Verwebungen bis zum Bizarren bunt mengte, — doch vom großen Genius beseelt, aus einem eigenthümlichen Gusse seine Werke schuf, und es Etwas ist, das da steht, das ihm gehört, und wenn gleich vielleicht nicht ewig lebend, da ihm der allein Dauer gebende Stempel der Klassizität fehlt, — doch immer höchst merkwürdig in der Kunst bleiben wird, als die seltsamste Verkörperung des Romantischen mit dem Witzig-Treuen, Geregelten.

Weit schädlicher augenblicklich einwirkend ist aber der aus Süden herüberwehende Rossinische Siroccowind; dessen Gluth aber bald ausbrennen wird; denn wenn auch der Tarantel-Stich die Leute zum Tanzen bringt, so sinken sie doch bald erschöpft oder geheilt nieder.

Im Augenblicke fiel der am Pianoforte sitzende und zuhörende Claviermeister mit der Tarantella im rasenden Tempo ein; mit welcher er geschickt und höchst witzig parodirend di tanti palpiti zur Ergötzlichkeit der ganzen Gesellschaft zu verweben wußte. Mit taschenspielerischer Fertigkeit hatte Dihl seinen braunen Mantel umgeworfen, zur Kapuze den Kragen gestaltet, und unterbrach nun den Jubel, von einem Stuhle herab auf die Versammelten donnernd:

Heysa, Juchheysa! Dudeldumdei!
Das geht ja toll her, bin nicht dabei.
Ist das eine Art Componisten?
Seid ihr Türken, seid ihr noch Melodisten?
Treibt man so mit der Tonkunst Spott,
Als hätte der alte Musen-Gott
Das Chiragra, könnte nicht drein schlagen?
Ist jetzt die Zeit der Orchester-Plagen,
Mit Piccolflöten und Trommelschlagen?
Ihr steht hier und legt die Hände in Schooß.
Die Kriegsfurie ist in den Tönen los.

Das Bollwerk des reinen Sangs ist gefallen,
Italien ist in des Feindes Krallen,
Weil der Componist liest im Bequemen,
Höhnt die Natur, läßt sich wenig grämen,
Kümmert sich mehr um den Knall, als den Schall,
Pflegt lieber die Narrheit, als Wahrheit,
Hetzt die Hörer lieber toll im Gehirn,
Hat das Honorar lieber als honorir'n.
Die Kunstfreunde trauern in Sack und Asche,
Der Direkteur füllt sich nur die Tasche.
Der Contrapunkt ist worden zu einem Kunterbunt,
Die Lernenden sind ausgelassene Lärmende,
Die Melodien sind verwandelt in Maladien,
Und allen gesegneten klass'schen Genuß
Verkehrt man uns in Knall-Fidibus.
Woher kommt das? das will ich euch verkünden:
Das schreibt man sich her von vielen Applaudir-Sünden,
Von dem Geschrei und Bravogeben,
Dem jetzt die Publikümer leben.
Wenn freche Passag' macht den Magnetstein,
Der den Applaus zieht in die Oper 'nein.
Auf den Laufer, gut oder übel,
Folgt das Gepatsch, wie die Thrän' auf die Zwiebel,
Hinter dem Esel kömmt gleich der Schwanz,
Daß ist 'ne alte Kunstobservanz.
Es ist ein Gebot, du sollst den alten
Und reinen Satz nicht unnütz halten,
Und wo hört man ihn mehr blasphemiren,
Als jetzt in den allerneusten Tonquartiren?
Wenn man für jede Octav und Quint,
Die man in Euren Partituren find't,
Die Glocken müßt' läuten im Lande umher,
Es wäre bald kein Glöckner zu finden mehr,
Und wenn euch für jeden falschen Accent,

Der aus eurer ungewaschnen Feder rennt,
Ein Härlein ausging aus eurem Schopf,
Ueber Nacht wär er geschoren glatt,
Und wär er so dick, als Absalons Zopf.
Der Gluck schrieb doch auch wohl noch mit Effekt,
Der Mozart hat auch, glaub ich, Neues geheckt,
Und wo steht denn geschrieben zu lesen,
Daß sie so unwissende Kerle gewesen?
Braucht man der Dint' doch, ich sollte meinen,
Nicht größern Aufwand zu reinen Sätzen,
Als zu unreinen Gemeinplätzen.
Aber wessen das Gefäß ist gefüllt,
Davon es sprudelt und überquillt.
Wieder ein Gebot ist, du sollst nicht stehlen;
Ja das befolgt ihr nach dem Wort,
Denn ihr tragt Alles offen fort.
Vor euren Klauen und Geiersgriffen,
Vor euren Praktiken und bösen Kniffen
Ist die Not' nicht sicher in der Zeil,
Find't die Melodie und der Baß kein Heil,
Ihr schießt mit deutschem und fränkischem Pfeil.
Was sagt der Prediger? Contenti estote!
Begnügt euch mit eurem Klappenbrote.
Aber wie soll man die Schreiber fassen,
Kommt doch das Aergernis aus den Massen.
Wie das Publikum, so das Haupt,
Weiß doch niemand, an was das glaubt.

Felix. Halt, uns Componisten mag der Herr beschimpfen,
Das Publikum soll er uns nicht verunglimpfen.

Dihl (vom Stuhle springend). Und ihr mir meinen Rossini nicht. Glaubt ihr, weil ich seine zahllosen Schwächen erkenne, ich liebte ihn darum weniger? Nein, ich lobe mir meinen liebenswürdigen ungezogenen Jungen, l'enfant chéri de la fortune. Seht wie reizend er das Gemach durchstürmt, wie witzig glühende Funken aus

seinen Augen sprühen, welche liebliche, herrliche, würzige Blümlein er jenen Damen in den Schooß wirft.

Was schadet es denn, wenn er in der Eile einem alten Herrn auf die Zehen tritt, eine Tasse zerbricht, oder gar den großen Spiegel der die Natur so herrlich wiederstrahlt, zerschlägt; man verzeiht dem losen Jungen, nimmt ihn liebkosend auf den Arm, in welchen er wohl — gleich wieder lustig, übermüthig, einen Biß versucht, und dann entläuft, an der Schule vorbei, die armen Kameraden auslachend, die darin schwitzen, und höchstens vom Publikum mit Kartoffeln gefüttert werden, indeß er Marzipan knabbert.

Ich fürchte mich vor nichts als vor der Zeit, wo er anfangen wird, klug werden zu wollen, und der Himmel gebe der gaukelnden Libelle einen gnädigen Blumentod, ehe sie bei dem Versuche, zur Biene werden zu wollen, als gehaßte Wespe inkommodirt.

II.

Ich hatte eben die letzte Note geschrieben und ergötzte mich an den Schnörkeln des Schlußzeichens, die meine Hand geschäftig vervielfältigte, während mein Geist das ganze Stück noch einmal vor sich schweben ließ, und eine Art zerstreuten Brütens, mit der zufriedenen Empfindung einer vollendeten Arbeit verbunden, sich erzeugte, als mein munterer Dichter in Domino und Larve zur Thüre herein trat, und mich mit freundschaftlichem Ungestüm beim Aermel faßte. Das ewige Arbeiten taugt den Teufel nicht, fort, auf, heut ist Redoute, glänzende Redoute! die zweite; die erste besucht niemand, da giebts schöne Mädchen, Punsch, Musik, zwar schlecht, aber doch lärmend, da kann man Grobheit für Witz ausgeben, und unter der schützenden Maske sogar einmal den Weibern die Wahrheit sagen. — Allons, auf, der Wagen steht vor der Thür, hier ist alles Nöthige und nun Marsch!

Ehe ich noch selbst recht wußte, ob ich wollte oder nicht, saß ich

im Wagen, wurde von den geschäftigen Händen meines lockeren Freundes bemantelt und verkappt, eben so schnell wieder aus dem Wagen gehoben, und da stand ich nun in der wirbelnden Menge bunter Geschöpfe, die heute das Recht hatten, öffentlich nicht zu scheinen, was sie sind.

Die Rippenstöße einiger tanzenden Paare weckten mich bald kräftigst aus meinen Träumen, und ich fing nun nach und nach an, mir in dem Gewirre zu gefallen.

Unter der Maske ist man ein anderes Geschöpf, hier zeigt sich deutlich, wie sehr in das Wesen und Treiben des Menschen die Anhänglichkeit an die Form verwebt ist. Alles Denken, alles Reden ist freier, sobald man das Bißchen Wachspapier vor dem Gesichte weiß, der blöde Verliebte wagt es zuerst, seiner Schönen Liebe zu gestehen, — das schüchterne Mädchen fürchtet sein Erröthen nicht mehr, weil es dasselbe ungesehen glaubt, selbst der Freund zum Freunde spricht derber, und ein Feiger wagt es vielleicht sogar, an einem seiner Mäcene Witz zu üben.

Mein lockerer Führer ermangelte nicht, die vorbeistreifenden Bäuerinnen, Vestalinnen, Türkinnen und Nonnen zu beäugeln, und mit beißenden Anmerkungen zu regaliren. Ich zog mich etwas zurück. Der Strom trennte uns und ich sah mich ein paar freundlichen Fledermäusen gegenüber, die mich anpipten: lange nicht Clavier gespielt? Nein!! O wir kennen Dich! viel Ehre! Ein Gärtner-Mädchen zupfte mich, bot mir eine Pommeranze: Für Dein schönes Spiel vor einigen Tagen. Ein Teufel drängte sich zu mir, und sagte: componire mir dieß; ich las, „an Emilien,“ ergriff es mit Hast und sprach: selbst vom Teufel verehre ich, was ihren Namen trägt, auf der nächsten Redoute bekömmst Du es.

Eine Nonne hing sich an meinen Arm; die schlechte Musik muß das Kenner-Ohr recht beleidigen. — Nein, Beste! aber das beleidigt meine Ohren, daß die ganze Welt nichts anderes mit einem Künstler zu sprechen weiß, als wovon er nie gern spricht, sondern es nur gern fühlt, von seiner Kunst. Und ergrimmt, mich beinahe von jeder Maske erkannt zu sehen, zog ich mich in eine Loge zurück.

Doch bald lockte ein sonderbarer Aufzug mich wieder näher.

Ein großer Schwarm von Masken kam zu der weit geöffneten Thür herein. Die sonderbarsten barocksten Karikaturen und Phantome, klein und groß, in den verschiedensten Gestalten und Formen; die Tanzmusik schwieg; ein Hanswurst bat das Publikum um Erlaubniß, eine große deklamatorische, dramatische, melopoetische, allegorische Darstellung in Versen geben zu dürfen, und hervortrat ein geregeltes, kaltes Wesen, welches auf der Stirn einen Schild mit dem Worte: Unparteilichkeit, am Munde die Phrase: Eifer für die Kunst, und am Herzen einen gespickten Musik-Katalog hatte, in der Tasche ein Schnippchen schlug, und das ich beim ersten Blicke als eine gewisse Zeitschrift erkannte, die sich anschickte, folgenden Prolog zu halten.

P r o l o g.

Geehrtes, kunstliebendes Publikum,
Es war uns zu allen Zeiten drum,
Dir deutlich und glaubbar einzubeizen,
Daß nie nach schnödem Gewinn wir geizen,
Ja! durch unparteiische Recensionen
Können wir beweisen in allen Zonen,
Daß stets wir die Kunst nur aus Liebe gepflegt,
Daß selbst oft mit Schaden wir Werke verlegt;
Auch werden wir niemals aufhören zu streben,
Euch nur Beweise von Eifer zu geben.
Ein größeres Werk verlegen wir jährlich,
Obwohl es in dieser Zeit wirklich gefährlich,
Mit so viel Partituren sich abzugeben,
Doch wollen die Herrn Componisten auch leben.
Das Stück hier, wir wollen's nicht loben, nicht tadeln,
Es wird sich, hat's wahren Werth, selber schon adeln,
Bemerken nur können wir bei unsern Sachen,
Daß wir sie gemeinnützig suchen zu machen,
Wovon wohl unstreitig der klärste Beweis,
Dies schöne Papier, und der niedrige Preis.

Hanswurst (springt hervor).

Erlauben's mir auch ein paar Worte zum Schluß,
Hier ist nicht vonnöthen, daß Alles ein Guß;
Nur die große Oper tritt hier vor die Welt,
Effekte nur sind da zusammengestellt.
Die Sängerin will Sie durch Gurgeln verführen,
Der Heldenspieler durch Wahnsinn rühren,
Der Narr Sie durch Wahrheit lachen machen,
Das Orchester wird schrecklich wüthen und krachen,
Die Tänzerin schöne Waden zeigen,
Der Prim' Violino Solo geigen,
Der Theatermeister donnern und blitzen,
Um auch etwas Ihre Gunst zu besitzen.
Ja! wird Sie dieß alles nicht packen, nicht greifen,
Werden wir zu den letzten Mitteln greifen,
Mit Pferden, Kamelen, Sie regaliren,
Kein Thier soll unsern Kunst-Drang geniren.
Kurz, durch Alles, was das Genie je ausheckte,
Durch all diese goldenen großen Effekte
Wollen wir blos effektuiren,
Daß Sie sich sollen amusiren,
Die große Sentenz unserer Zeiten.
Auch ohne zu wissen, ob's was zu bedeuten,
Wenn nur nach dem Theater am Table d'hôte,
Im Munde die Kunst und das Abendbrod
Sie finden, daß die und die schön angezogen;
Der Larifari heut vortrefflich geflogen,
Daß eigentlich 's Ganze Sie nicht recht verstehn,
Und deswegen 's nächste Mal wieder hingehn.

Er entfernte sich unter einer Verbeugung, und die große italienische Oper tritt auf. — Eine lange, hagere, durchsichtige Figur, charakterloses Gesicht, das als Held, Seladon, Barbar sich immer gleich bleibt, und nur eine ungemeine Süßlichkeit über sich verbreitet hat. Sie trägt ein dünnes Schlepp-Kleid, dessen Farbe eigentlich keine Farbe zu nennen ist, und auf dem hin und wieder kleine blitzende Steinchen sitzen, die die Augen des Publikums auf sich ziehen. Bei ihrem Auftritte wird im Orchester ein Geräusch gemacht, um die Zuhörer zur Stille zu bewegen, das in Italien Ouverture genannt wird*).

Sie fängt an zu singen:

Scena.

Recit. Oh Dio — — — addio — —

— — — — — — — — — —

Arioso. Oh non pianger mio bene
Ti lascio — Idol mio —
— — — oimè — —

Allegro. Già la Tromba suona — —

— — — — — — — — — —

Colla parte. Per te morir io voglio —

— — — — — — — — — —

più stretto, — O Felicità — —

(Auf Ta ein Triller von zehn Takten; das Publikum applaudirt unmenschlich.)

Duetto.

— Caro — —!
— Cara — —!

a Due. Sorte amara — —

(Auf amara, wegen des a, die süßeste Terzienpassage.)

---

*) Siehe Briefe über den Geschmack in der Musik von J. B. Schaul. Karlsruhe, Macklot.

Allegro. — oh barbaro tormento —
(Es hat kein Mensch zugehört, aber ein Kenner ruft Bravo, Brava, applaudirt, und das ganze Publikum fällt fortissimo mit ein.)

Hanswurst (tritt ganz gerührt und entzückt hervor).
Nein! es geht doch nichts über Melodie!
Durch sie allein beweist sich das Genie,
Das ist das wahrhaft Reine,
Das Hohe, Allgemeine,
Wenn der Gesang so ungezwungen fließt,
Daß jeder Schneider, — Koch — verstehend ihn genießt,
Wo man bei Arien, Duetten aller Sorten
Fest glaubt, man habe sie gehört an tausend Orten,
Wo Ohr und Herz zugleich von Wonneschauer bebt,
Wo Alles mit Natur so inniglich verwebt,
Daß 's Wollust scheint, sich umzubringen,
Hört man den Held noch sterbend singen.
Die deutschen Componisten zwar,
Die lassen fast kein gutes Haar
An unsrer armen Opera,
Besonders an der Seria:
Charakterzeichnung fehle,
Der Götze sei die Kehle
Des Sängers, dem wir huld'gen,
Und Vieles andre noch, deß man uns will beschuld'gen.
Bei dieser Oper hier, da war's ein wahres Glück,
Daß nicht so einseitig berechnet war das Stück.
Die schönste Arie hat darin der Kaiser,
Darüber wird die Prima Donna heiser,
Weil sie sie nicht zu singen hat.
Der arme Componist fast desperat,
Sein schönes Werk unaufgeführt zu sehen,
Muß sich nun schon zu kleiner Aenderung verstehen,
Wenn er die besten Sachen nicht will ausgelassen wissen,
Er läßt sich ein'ge Mühe nicht verdrießen,

Paßt Alles, was die Donna singen sollte,
Und nun aus Zartgefühl nicht thuen wollte,
Fünf Töne tiefer in des primo Basso Kehle,
Und dessen Sang, daß er nicht todt sich quäle,
Fünf Töne höher, der Seconda Donna zu Befehle.
Und sieh, das Stück gefällt, wird applaudirt,
Kein Mensch sich um das bischen Transponiren schiert,
Und der Charakter sich in Alles arrangirt.
Ja, meine Herren, seht —
Das ist's, was ewig steht,
— Ich sag's auf dieser Stelle,
Das ächt Universelle,
Wenn die Musik, es sing sie wer da will,
Hoch oder tief, aus c, — aus gis — aus d — gleichviel,
In Kerkers Nacht, im grünen Feld,
Thier oder Mensch, Bär oder Held,
Wenn's singt! nur recht in's Ohr,
Das ist das wahre Herzens-Thor.
Daher ich's behaupte vor der ganzen Welt,
Die italienische Oper mir allein gefällt,
Das ist mein wahrer und ächter Schluß —
Alles Uebrige gilt keine taube Nuß.

(Er tritt ab.)

Die große französische Oper erscheint*).

Eine wohlgeborne Pariserin: sie geht auf dem Soccus einher, und bewegt sich sehr zierlich in dem sie etwas unbequem beengenden, griechischen Gewande.

Das Corps de Ballet umgiebt sie beständig; verschiedene Götter lauern im Hintergrunde. Die Handlung spielt zwischen 12 Uhr und Mittag.

---

*) Nach einer schon 1670 in Paris selbst erschienenen Parodie der großen Oper.

Erster Akt.

La Princesse. Cher Prince, on nous unit.

Le Prince. J'en suis ravi, Princesse.

Peuple, chantez, dansez, montrez votre Allégresse.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre Allégresse.

Ende des ersten Aktes.

Zweiter Akt.

La Princesse. Amour!

(Kriegerisches Getöse, sie fällt in Ohnmacht. Der Prinz erscheint kämpfend gegen seine Feinde, und wird erschlagen.)

La Princ. Cher prince.

Le Pr. Hélas!

La Princ. Quoi?

Le Pr. J'expire!

La Princ. O Malheur!

Peuple, chantez, dansez, montrez votre douleur.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre douleur.

(Ein Marsch schließt den 2. Akt.)

Dritter Akt.

(Pallas erscheint in den Wolken.)

Pallas te rend le jour.

La Princ. Ah quel moment!

Le Pr. Ou suis-je?!

Peuple, chantez, dansez, célébrez ce prodige!

Choeur.

Dansons, chantons, célébrons ce prodige.

Hanswurst: (tritt mit brüstendem Anstande hervor, und spricht mit erhobener Stimme).

Leidenschaft, Wort-Sturm, Deklamation,
Das ist das Höchste, all' anderm Hohn.
Siebenmal höher gestrichene Noten
Sind unserer Leidenschaft kreischende Boten!
Hinauf in die Höhe
Mein ehrlicher Baß,
Das Kühnste begehe,
Tenor's Rechte faß'.
Der stets tapfre Jüngling,
Der wird sich schon wehren
Und von den Altisten das Nöth'ge begehren!
Und so geh es fort und fort,
Immer hinauf,
Verdrängt der gemeinen Natürlichkeit Lauf.
Und seid ihr so endlich zum Höchsten gestiegen,
Gelingt es gewiß, fallt ihr nicht, auch zu fliegen
Die Füße der Tänzer, die fühlen dann weiter
Die edlen Gefühle, die eure Begleiter.
Klopfet nicht süß verwirrt fränkisches Herz,
Wenn in den Entrechats tobet der Schmerz.
Wenn aus des Pirrouets wirbelndem Drehen
Deutlich die heiligste Freundschaft zu sehen.
Singen und Tanzen, und Tanzen und Singen,
Das nur kann wahrhaft das Höchste erringen.
Trommeln, Posaunen, vier Hörner, mein Bester,
Ja nicht vergessen in Ihrem Orchester.
Siebenmal modulirt in einem Takte,
Wer fragt nach Ursach mehr, wenn es nur packte,
Blasen Hoboen, Klarinetten nnd Flöten,
Mehr als zu drei andern Opern vonnöthen,
Wüthen die Bässe und Geigen zum Rauchen,
Können Sie gar noch den Tamtam gebrauchen,

Dann sein Sie ruhig und ganz außer Sorgen,
Ruf ist ihr Eigenthum, Sie sind geborgen.
(Mit heftig rascher Wendung ab.)

Es entsteht eine Pause. Das Publikum fängt an, nach und nach unruhig zu werden. Wiederholte Pause. Neuer verstärkter Tumult. Die deutsche Oper will noch immer nicht zum Vorscheine kommen. Die Direktion kömmt bei dem zunehmenden Lärmen in die größte Verlegenheit; endlich erscheint Hanswurst ganz erschöpft und in Schweiß gebadet, und spricht:

Hochverehrtes Publikum, verzeihe, wenn ich keine Zeit habe, dir kürzlich zu sagen, was ich in der Geschwindigkeit vorbringen soll. Ich begreife dich wahrlich nicht, ich weiß nicht, wie du mir vorkommst. — Wo bleibt deine so oft erwiesene Geduld, die sonst Alles so ruhig abwartet, wenn man es dir nur sicher versprochen hat. Ich glaube gar, du bildest dir am Ende ein, Rechte zu haben? Nun warte nur noch ein bischen, es ist fast billig, dir auch zu sagen, warum du warten sollst.

Es geht, ehrlich gesagt, der deutschen Oper sehr übel; sie leidet an Krämpfen und ist durchaus nicht fest auf die Beine zu bringen. Eine Menge Hülfeleistende sind um sie beschäftigt, sie fällt aber von einer Ohnmacht in die andere. Auch ist sie dabei so von den an sie gemachten Prätensionen aufgedunsen, daß kein Kleid ihr mehr recht passen will.

Vergebens ziehen die Herren Verarbeiter bald der französischen, bald der italienischen einen Rock aus, um sie damit zu schmücken, das paßt Alles hinten und vorn nicht. Und je mehr frische Aermel eingesetzt, Schleppen beschnitten, und Vordertheile angenäht werden, je weniger will es halten.

Nun endlich sind einige romantische Schneider auf die glückliche Idee gefallen, einen vaterländischen Stoff zu wählen, und in diesem wo möglich alles zu verweben, was Ahnung, Glaube, Contraste und Gefühle je bei andern Nationen wirkten und wirbelten. Hörst du,

Publikum? schon rollt der Donner über unserm Haupte, jetzt wird's gleich los gehen.

(Er zieht sich erschöpft zurück, und murmelt vor sich im Abgehen:)

Die verdammte Prosa wird einem so sauer, wenn man nun einmal gewohnt ist, ein poetischer Hanswurst zu sein.

Allgemeine feierliche Stille, gespannte Erwartung im Publikum.

Agnes Bernauerin, romantisch-vaterländisches Tonspiel. Personen, so viel vonnöthen. Handlung im Herzen von Deutschland.

Erste Scene.

Verwandlung.

Zweite Scene.

Agnes und Brunhilde.

Agnes. Ach! Meine Seele ist müde, matt, und abgetragen.

Brunhilde. O, Herrin! trage nicht ab der Menschenleiden Fels steile Untiefen. Wenn Ihr, Fräulein, Geistwidriges erfaßt, werden Sie mir, edle Dame, das Mißgefühl mißdenken?

Agnes. Komm in den Schloßgarten, dort im dunkeln Schauerhaine wird mich leichter die nothwendige Ahnung meines Schicksals befallen. (Ab.)

Verwandlung. (Herzog mit Gefolge.) Ritter, folgt mir in den Prunksaal, heute noch soll sie Euch die Hand darreichen, oder Ottern und Schlangen im Burgverließ ihrer Gewohnheit nach — ihr versteht mich — (Ab.)

Verwandlung. Albrecht tritt auf. Kaspar Du folgst mir.

Verwandlung. Ein Geist erscheint warnend.

Albrecht. Wer bist du, unbegreifliches Wesen?

Geist. Ich habe Macht, Alles zu thun, eile aber, edler Jüngling, später werd' ich dich schon retten.

Albrecht. Sie retten oder sterben.

Zwei Minnesänger treten auf:

Wartet, edler Herr, wir singen euch die Geschichte.

Verwandlung. Finale.

(Waldige Felsengegend. — Links im Hintergrunde ein Schloß, gegenüber ein Weinberg, weiter vor eine Einsiedlerhütte. — Links vorn eine Höhle, weiter vorn eine Laube, in der Mitte zwei hohle Bäume, weiter vorn ein unterirdischer Gang.)

Einsiedler

(tritt auf im singenden Gebete. — Agnes singt eine Arie im Schlosse, wozu Chor von Winzerinnen auf der andern Seite. — In der Laube schlummert Albrecht und singt träumend in abgebrochenen Tönen. — Kaspar singt vor Furcht eine Polonaise in den hohlen Bäumen. — Räuber in der Höhle singen einen wilden Chor. — Genien schweben schützend über Albrecht. — Kriegsgetümmel hinter der Scene. — Ferner Marsch von der andern Seite. — Natürlich Alles zugleich. — Zwei Blitze fahren von verschiedenen Seiten herab und zerschmettern Einiges).

Alle. Ha!

Der Vorhang fällt.

Zweiter Akt.

Trauer=Marsch. (Agnes wird auf die Brücke zu Straubing geführt. Sie bleibt an einem Nagel=Kopfe unten hängen.)

Albrecht tritt auf mit Reisigen.

Eingelegte Arie — — — — — — —

Recitativ: Auf, Freunde, keine Zeit ist zu verlieren, ein Augenblick Verzug raubt Ihr das Leben.

Schwört!

Chor. Wir schwören.
Albrecht. O Schwur!!
Allegro. Ueber Felsen und Meere,
Durch blinkende Speere,
Rett ich dich, auf Ehre,
Daß keiner es wehre,
Sonst schnitte die Scheere
Des Todes ihn ab.
Ich sehe dich winken,
Die Thränen dir blinken,
O warte doch, Grab!
Arioso. O Mägdlein,
O Blümlein
So wunderschön stille,
Das niemals was wille.
Chor. Seht — den Helden
Seht — ihn — rasen — —
Albrecht. Doch welch wundervolles Stöhnen,
Hör ich tief in mir so klöhnen,
Banger Ahnung Schauer=Wehen,
Muß ich in mir wachsen sehen.

Più stretto. Doch nein, ich eile, dich zu retten.

Chor. Eile.

Albrecht. Rettend will ich eilen, dich zu retten.

Chor. Ja.

Albrecht. Eilend, rettend dich mir retten,
Rettend eilend sprengen Ketten.
Passage (ei-ei-ei-ei-eilen).

Chor. Sieg oder Tod.

(Sie schwimmen alle durchs Wasser, der Kanzler spießt sich selbst an eine Stackete. Albrecht trägt die Geliebte auf seinem Arme herbei. Der Herzog kommt wüthend.)

Albrecht ruft: Vater!!!

(Der Herzog ist sogleich gerührt und segnet das nasse Paar.)

Schluß-Chor.

Nach Regen folgt Sonnenschein. Die Brücke verwandelt sich in eine Glorie, und Alles ist gut.

Hanswurst (tritt tiefsinnig und grübelnd ein).

Ich ahne was, und weiß nicht was.
Des Auges Blum' ist schmerztropfnaß,
Ich sehe es kochen und überall gähren,
Als wollt die Kunst noch eine Kunst gebähren.
O, ehrliches, deutsches Vaterland,
Mich hast du verfolgt, mich hast du verbannt,
Um fremdartige, ärgere Narren zu pflegen,
Sprich, war dies zum Heile, war dies zum Segen?
Den Engländer, Spanier, Welschen und Franken
Beseelt stets nur der Flug der Gedanken,
Sich selber und seinem Volk' würdig zu bleiben,
Und du, deutsche Kunst, schwächst im unschlüß'gen Treiben,
Was göttliches Dir nur vor Allen verliehen,
Erkenntniß und Anstoß aus Fremden zu ziehen.
Das hast Du mißbraucht in der eigenen Kraft,
Die herrlich und rein aus sich wirket und schafft.

Wenn frei von der Nachäffung eitelem Streben
Sie tragen will göttlichen Stoff in das Leben.

(Das Publikum wird unruhig, pocht und ruft ungestüm: der Hanswurst ist ein Narr geworden. Moral unnütz ꝛc. Schicksale, Maschinen, Posaunen.)

(Hanswurst macht einen Kreuzsprung und ruft:)
Ach verzeihn's, Ihr Gnaden,
Bitt' schön!
Wär mir bald was Erschrecklich's gescheh'n.
Plagt manchmal mich, weiß selbst nicht wie,
So eine Art Natur-Philosophie,
'ne alt üble deutsche Gewohnheit,
Naht sich nur selten der Tollheit,
Bin so dumm gewesen, zu früh zu kommen,
In 10 Jahren wird's vielleicht besser genommen.
Sind's nit bös auf den armen Kasperl,
Morgen früh spiel ich den Herrn von Hasperl.
Hat mich eine Art Volksthum ergriffen.
Hätten wohl recht, hätten's mir pfiffen.
Morgen bitt ich wieder um die Ehr,
Ich spiel den Schneider mit der Scheer.

(Wüthendes Bravoschrein. Der Hanswurst wird viermal herausgerufen; spricht von Nachsicht, Streben und Wiedersehen.)

Ein tobender, ergreifender Walzer fiel ein, die Masken verloren zerstreut sich in dem Gewirre, und die Zuschauenden machten nun ihren Herzen Luft.

— Welche ungereimte Farce — rief ein blauer Domino neben mir — dummes, absurdes Zeug, ein anderer. Man weiß ja gar nicht eigentlich, was es sein soll, ein Dritter.

Ein Spanier. Erlauben Sie, es liegt doch ein tiefer Geist im Ganzen, der mir erstaunt wohlgefällt.

Blauer Domino. Haben Sie es denn ganz gefaßt und verstanden?

Spanier. Nein, das nicht, aber es hat doch so etwas —

Blauer Domino. Ich sage Ihnen, es ist schlecht, ich kenne den Verfasser, oder ich müßte mich sehr irren, und aus dessen Gehirn entspringt nichts Vernünftiges, die schlechten Verse —

Hanswurst. Aha, blauer Ritter, schenk mir eine Lanze. —

Schnell verschwand der Domino.

Hanswurst. Ha Spiegelberg, Recensent, ich kenne Dich. (Ihm nach.) Am Kredenztische eilte ein niedliches Bauermädchen auf eine Türkin zu. Ach, was ist es Schade, daß Du das nicht gesehen hast. Da war Dir ein allerliebster Aufzug. Die Eine war gar hübsch angezogen, sah etwas langweilig, aber doch freundlich aus, die Andere schnitt Dir Gesichter zum Todtlachen, ach und dann wurde es so herrlich schauerlich, Huh! es war gar zu schön. — —

Ein Zigeuner. Ja, es war göttlich.

Nein, rief mein Dichter aus, und setzte das eben zu leerende Glas Punsch vom Munde; was sind das für verfluchte Urtheile. Der Eine findet's dumm, der Andere göttlich, der voll tiefen Sinns, weil er's nicht versteht, die himmlisch wegen ein paar hübscher Lappen.

Felix. Lieber Freund, hier hast Du das Publikum aller Orten und Zeiten en Miniature, so glaubt sich jeder Hansdampf für seine paar Groschen Legegeld befugt, über Dinge abzuurtheilen, die er nicht versteht, nie durchdachte, und wirft Jahrelanges Studium eines Kopfes durch seinen Beifall oder Mißfallen zu Boden, indem er sich von seiner augenblicklichen Laune leiten läßt, die ihm vielleicht dieß im gegenwärtigen Augenblicke himmlisch vorspiegelt, was er in einem andern langweilig findet. Ein ungeschickter Statist, der eine Scene verdirbt, ist ihm hinreichend, das Ganze schlecht zu finden, und so sind die Herren Kunstrichter der Gallerie, wie der Logen und des Parterre.

Dihl. Du hast recht, ich habe das meistens gefunden, auch unterscheidet sich besonders das Sonntags-Publikum von dem ge-

wöhnlichen sehr: das gemeine Pakt säuft und frißt vorher gut, und will nur unterhalten sein, sucht ein Donauweibchen, lacht sich halb todt, klatscht, ruft ein Paar heraus, und siehe, das Ding macht furore.

Felix. Der noble Pöbel hört dann davon, will es auch sehen, schimpft, geht aber wieder hin, und so verdirbt sich der Geschmack. Denn sehr wahr ist die Behauptung, daß man sein Publikum ziehen könne. Gieb ihm lauter gute Kunstwerke, und es wird endlich unter diesen auch wieder die besten hervor zu finden und zu unterscheiden wissen.

Dihl. Hör einmal, Bruder, so sehr ich Musik liebe, aber, unter uns gesagt, Eure heillosen Opern haben auch viel verdorben.

Felix. Da kommst Du an meine empfindliche Seite. Wie oft soll ich Dir noch beweisen, daß, so wahr auch die Bemerkung theilweise sein mag, doch im Ganzen —

Ein Dieb, — ein Dieb, haltet ihn! hier! nein, da! — schrieen hundert Stimmen. Allgemeine Verwirrung entstand, ich war augenblicklich von meinem Freunde getrennt, und drängte mich durch die Masse, ihn wieder zu finden, als eine tiefverhüllte Maske mich beim Arme faßte. — Sie haben gefunden, mein Prinz. Ich maß ihn von oben bis unten, vermuthete einen Spaß, und wollte weiter, als er mich wieder anhielt — erkennen Sie mich doch, mein Gnädiger, bin ich denn wirklich so unkenntlich, daß E. Durchlaucht selbst ihren treuen (er raunte einen mir ganz fremden Namen Dario in mein Ohr) nicht erkennen?

Ich. Mein Herr, Sie irren sich in mir.

Maske. Nein, ich irre mich nicht, E. D. kamen früher, als ich Sie erwartete, aber eben recht. O eilen E. D. es ist hohe Zeit, Emilie — Wie Emilie! rief ich, und tausend Ahnungen durchflogen mein Inneres, indem meine gespannteste Aufmerksamkeit an dem Fremden hing. —

Maske. Nun ja doch, Emilie tanzt dort leidenschaftlich, und endlich ist der glückliche Zeitpunkt durch meine viele Anstrengung er=

schienen, in dem Ihro D. das Ziel Ihrer Wünsche erreichen, oder wenigstens sich den Weg dazu bahnen können.

Ich (voll innerer Wuth). O Sie Vortrefflicher! dabei drückte ich ihm die Hand, daß er hätte schreien mögen.

Maske (den Schmerz verbeißend). Ja, ich konnte mir das aufwallende Feuer der Freude bei E. D. denken; doch eilen Sie nun, ehe meine Anstalten vernichtet werden. Unserer Verabredung gemäß, habe ich den Lieutenant F. und Wilhelm so instruirt, daß sie immer Emilien umgeben. Sie liebt den Tanz leidenschaftlich, Beide sind vortreffliche Tänzer, ein aufgenöthigtes Glas Punsch wird dabei seine Wirkung nicht verfehlen, das anstoßende Zimmer ist bereitet, wo man sie unter irgend einem Vorwande hinlocken wird. Die Tante ist durch einen der Unsrigen, der ihre Aufmerksamkeit zu fesseln weiß, beschäftigt. — E. D. erscheinen zufällig in dem Zimmer, die Andern entfernen sich ebenso zufällig. Narkotische Düfte, und ein Prinz, welche Mittel, um ein so schwaches Hirngespinnst als weibliche Tugend ist, umzuwerfen — es kann nicht fehlen. —

Kaum hielt ich noch an mich. — Die beiden schwarzen Dominos, so fuhr die Maske fort, mit rothen Federn sind unsere Getreuen. Emilie trägt ein einfaches weißes Kleid, mit Lilla-Bändern, die Schleife unter der Brust in E. D. Händen soll uns das Zeichen des Siegs sein, jetzt aber erwarte ich schnell die Befehle, denn nochmals, es ist hohe Zeit. —

Ja, erwiederte ich schnell besonnen und gefaßt, — es ist sehr hohe Zeit, erwarten Sie mich an jenem Pfeiler, ich will selbst sehen und Wilhelm unterrichten. — Bald hätte ich das Beste vergessen, rief er mir nach. — Die Loosung der unsrigen ist — Freude! — Gut, rief ich, und verschwand in der Menge, meinen Freund Dihl aufzusuchen. Heere von tobenden, quälenden Gefühlen kämpften in mir, tausend Pläne durchkreuzten sich in meinem Innern. Ich wählte und verwarf, und doch waren die Augenblicke so kostbar. Thor, der du bist, sagte ich zu mir selbst, auf den bloßen Namen Emilie hin geräthst du so in Feuer? Wer bürgt dir dafür, daß dieses die Emilie ist, die du meinst? Doch wenn auch nicht, hier ist

von Vernichtung eines Bubenstücks die Rede, daher frisch Hand ans Werk, und nicht erst untersucht. Da rannte mir, o Glück, mein Dichter in die Hände, voll Freude umarmte ich ihn als wie nach langem Wiedersehen, und klar stand's auf einmal vor mir, was geschehen müsse. Hier giebt's etwas für dich zu thun, ein Wagstück, aber schnell und mit Klugheit. Er. Vortrefflich, nur wie? wo? wann? — Ich erklärte ihm mit ein paar Worten den Verlauf der Sachen, und bat ihn, nun eilends zu dem tanzenden Paare zu gehen, den Tänzern die Loosung zuzuflüstern, Emilien ohne Umstände am Arme zu nehmen, selbst wenn sie sich sträuben sollte, nicht nachzugeben, und sie so in den nächsten besten Wagen zu werfen und nach Hause zu bringen, indessen ich mich anders maskiren und den Ausgang der Sache abwarten wollte. — Die Lilla-Schleife unter der Brust bringst du mir als Wahrzeichen deines glücklich vollendeten Auftrags mit, und nun eile, fliege, die Freundschaft, ja das Leben deines Freundes, fleht dich darum an. — Dihl. Sei nicht so curios, das ist ganz ein Casus für mich, ich hole dir sie aus zehntausend Teufeln heraus, verlaß dich auf mich.

Fort eilte er, und ich wechselte meine Maske. Der erste Drang der aufwallenden Leidenschaft war vorüber, und ich ließ nun mein Selbst vor mir ruhig die Musterung passiren; denn das Handeln war Werk des Augenblicks, des innern Dranges gewesen, von dem ich mir keine Rechenschaft geben konnte.

Warum hast du sie nicht selbst gerettet? fragte der Kopf, und leise antwortete das Gefühl, — das sich zu gern in dem Gedanken wiegte, meine Emilie müßte die Gerettete sein; — daß es die Gewißheit vom Gegentheile nicht hätte ertragen können, daß daher die gefällige Phantasie gleich einen Ausweg zu finden wußte, der sich ja sogar mit dem schönen Titel der Uneigennützigkeit stempeln ließ. Leben denn Herz und Kopf im ewigen Kriege mit einander, suchen sie sich denn immer gegenseitig zu überlisten, soll die Rechte nie wissen, was die Linke thut, selbst wenn sie es sieht? — ewiges Räthsel dir und andern Menschen! — — —

Beobachtend näherte ich mich Dario, der mit allen Zeichen der lebhaftesten Ungeduld noch an seinem Pfeiler lehnte.

Endlich mochte es ihm doch zu lange dauern, denn er verließ ihn und verschwand. Einem Träumenden gleich, wankte ich herum, voll Erwartung und Furcht über das lange Ausbleiben meines Freundes. Ach, laß mich, fuhr ich ärgerlich einen zudringlichen Polichinello an, der mich mit seinen Späßen unterhalten wollte. Nun, nun, nur nicht so trotzig, mein Herr, sagte er, und hielt mir die Lilla-Schleife vor die Augen — Ach Du! in diesem Aufzuge, eile, erzähle. — Alles mit Ruhe, Herr Bruder, erst ein Glas Punsch. Wir gingen in ein Seitenzimmer, und nach einigen derben Zügen löste sich Dihl's Zunge. — Alles ging vortrefflich, ich gab meine Loosung, man war höflich, ich nahm Emilien an den Arm, sie verwunderte sich, ich führte sie weg, das nahm sie übel, ich bringe sie an den Wagen, da schrie sie, und hätte mir bei einem Haare die ganze Geschichte verdorben. Ich machte ihr denn in ein paar Worten begreiflich, daß man ihrer Tugend zu nahe treten wolle, daß ein unbekannter Edler, das bist Du, Herr Bruder, mir den Auftrag gegeben hätte, sie auf diese einzig mögliche Art zu retten, und daß sie dem Kutscher nur in Gottes Namen ihre Wohnung anweisen könnte.

Da hättest Du das nette Geschöpfchen sehen sollen, wie es Thränen der freudigen Dankbarkeit vergoß, daß es einem selbst ganz curios ums Herz wurde. Und gar zu Hause, als sie sich ganz in Sicherheit sah, die Maske abnahm, das Engelgesichtchen mich ansah, und bei meiner Bitte um die Schleife, mit den rührendsten Tönen ihren Dank stammelte, da — Herr Bruder, da beschloß ich, wenn's nicht Deine Emilie ist, so bin ich so frei und liebe sie!

Ich. Nun, und weiter, wie verließest Du sie?

Er. Ja, sieh, bis hierher war's eigentlich eine lederne Commission gewesen, ohne sonderlichen Spaß, ich war also so keck, das Ding auf meine Weise zu variiren, auszuführen, und einige Contra-Subjekte hinein zu verweben.

Ich. Du wirst doch nicht —

Er. Ja, höre, wie ich sie verließ, da fiel mir auf einmal

ein königlicher Spaß ein. Ich blätterte in dem Register meiner Bekanntschaft nach einem freundlich gemüthlichen Wesen, das nicht zu der grausamen Race gehörte, und gleich zu finden wäre. Es fiel mir eins ein, und auf der Treppe kehrte ich noch einmal um, und erbat mir von Emilien ihren ganzen Anzug.

Ich. Ha, Abscheulicher! das Kleid, das sie trägt, wolltest Du —

Er. O sei still, Du sprichst wie ein Verliebter, das heißt dumm, — kurz, ich erhielt das Kleid, flog damit zu einem Püppchen, kleidete es darein, instruirte es etwas, sagte, es sei was zu verdienen, wenn sie es gescheidt machte, schleppte sie in den Saal, übergab sie einer der schwarzen Masken, der ich befahl, sie in das bewußte Zimmer zu bringen, und eben als ich meine Operation vollendet hatte, trat der Prinz, den ich recht gut kenne, in den Saal.

Ich. Und nun?

Er. Ja, nun weiß ich weiter nichts, als daß ich meine Pseudo-Emilie ihrem Schicksale überließ, mich umzog, und nun als demüthiger Sklave vor Dir erscheine.

Ich. Du hast da einen unüberlegten Streich gemacht, da Dich das Mädchen kennt.

Er. O dafür sorge nicht, derlei bekömmt mich selten und nie allein zu sehen, zudem ist es eine neue Acquisition, die erst angekommen. Aber was Rechtes gäbe ich darum, wenn ich die verfluchten Gesichter sehen könnte, die S. D. schneiden werden, wenn sie statt des spröden Tugend-Engels so ein frommes willfähriges Täubchen finden.

Ich. Bei alle dem find' ich für gut, daß wir uns entfernen. Du weißt nun doch Emiliens Wohnung?

Er (schlägt sich vor den Kopf). Ich Esel, nein, über meinem schönen Plan habe ich gar nicht daran gedacht, darauf acht zu geben.

Ich. Also alle Hoffnung wieder verschwunden, je zu entdecken, ob sie es war oder nicht? Komm, ich bedarf der Ruhe und dies Gewirre fröhlicher Menschen ekelt mich an.

Schlaflos durchwachte ich die Nacht. Gedankenlos durchträumte ich einige Tage. Ich war in jener unglückseligen Stimmung, in der leidenschaftliche Menschen so oft sich finden, weil der Stoff des Unglücklich-Fühlens mehr in ihnen liegt, als von außen erzeugt wird. Wo andere Menschen bloße Freude fühlen, möchten sie jauchzen. Wo Andere wehmüthig werden, verzehrt sie der Schmerz. In Extremen leben, fühlen, handeln sie. Und eben diese unendliche, Alles umfassende Wärme, die allein Schillers „Seid umschlungen Millionen — diesen Kuß der ganzen Welt“ — versteht, ist es, was ihr Unglück im Gefühle nie zu füllender Leere in Ihrem Innern erzeugt.

Ich floh zur Musik und hoffte, von diesen Leidenschaften getrieben, ja bis zur Fieberhitze entflammt, mein Gefühl in Tönen aussprechen zu können, aber umsonst. Ein Chaos waren meine Ideen. Die Fülle meiner Empfindung verschlang sich selbst gebärend wieder, und stumpfes, gedankenvolles Nichts-Denken war das jedesmalige Ende.

Die gewöhnliche Bemerkung also, der Lustige könne gut lustig und der Traurige gut traurig componiren, — wurde an mir zu Schanden. Wer diese Bemerkung nachsagt, kennt den Menschen nicht. Alles Tief-Empfundene fühlt sich, aber sagt sich nicht. Der Moment, Geistes-Produkte zu erschaffen, muß in jener gewissen ruhigen Stimmung als Grund-Element sich bewegen, welche, eigner, in dem Augenblicke willkürlich erzeugter Begeisterung fähig, das individuelle Ich, so zu sagen, ganz zu verlassen und in das andere, das zu schaffende, überzugehen im Stande ist. —

Dieser Zeitpunkt war nun für mich nicht da, und nur nach und nach konnte ich wieder meiner Ruhe habhaft werden, indem ich nach diesem letzten Zufalle, — der mich so glücklich meiner Emilie zu nähern schien, und doch wieder meine schönen Träume in ihr altes Nichts zurücksinken hieß, da aller Nachforschungen ungeachtet keine Spur mehr von ihr zu entdecken war — fest überzeugt ward, daß ich sie nie finden würde, daß das Schicksal sie mir nicht bestimmt

habe, und Vernunft und Ueberlegung mir endlich auch weis machten, ich werde mich beruhigen, ja, sie vergessen — können.

Der zufällige Anblick meines Masken-Kleides weckte wieder sehnsuchtsvolle Erinnerungen an sie in mir auf; mechanisch fuhr ich in die Tasche des Rocks, den ich jenen Abend anhatte, fand ein Papier darin, und erkannte es beim ersten Anblicke für das Gedicht, welches mir der Teufel zum Componiren gegeben, und das ich auf die nächste Redoute zu bringen versprochen hatte. Daß es an eine Emilie gerichtet, war mir ja hinreichender Beweggrund gewesen. Aber jetzt wollte ich auch dessen Inhalt meinen prüfenden Blicken unterwerfen. Ich las — — —

Der herzliche liebe Geist, der im Ganzen leuchtete, begeisterte mich. Beim zweiten Lesen stand die Melodie klar vor meiner Seele, und ich eilte, sie zu Papiere zu bringen, und während des Niederschreibens vollends zu feilen und zu runden, als mein Freund Dihl mich bei der Arbeit überraschte.

Na, Gott sei Dank, endlich wieder ein zufriedenes, heiteres Gesicht, denn Du arbeitest; störe ich?

Ich. Immer, und nie. Sprich nur fort.

Dihl. Sieh, das ist mir unbegreiflich, und ich habe Dich schon lange fragen wollen, wie Du ein Gespräch führen und dabei arbeiten kannst.

Ich. Ja, lieber Freund, ich möchte beinah mit Plato glauben, der Mensch, oder wenigstens ich, habe zwei Seelen; wenigstens habe ich offenbar zwei Dinge in mir, wovon das eine das Ton-Wesen, und das andere das zum Gesprächsel abgerichtete ist. Denn ich kann sehr bequem von ganz andern Gegenständen zusammenhängend sprechen und doch, mit voller Seele und ganz von meinem Objekte erfüllt, Ton-Ideen bilden und componiren. Doch muß ich gestehen, daß es mich angreift, und ich mich dabei wie ein Magnetisirter be-

finde, da der Mund von Dingen spricht, von denen er eigentlich nichts weiß und nichts denkt.

Dihl. Und ist Dir das bei allen Arten von Componiren gleich?

Ich. Nein, doch nicht ganz, die sogenannten eigentlich strengen Kunst-Arbeiten, als Fugen ꝛc., halten mich mehr ab, beides zu vereinen.

Dihl. Das ist kurios, denn ich sollte denken, just bei dem Zeug brauchte man am wenigsten seine Einbildungskraft zusammen zu nehmen, und dafür nur seinen Kirnberger Fux, Wolf, oder wie die Thiere alle heißen, gehörig im Leibe zu haben.

Ich. Ach, eigentlich thut es einem bei diesen abstrakten Arbeiten am nöthigsten, das Gefühl als Leitstern zu haben, damit man nicht durch die Schulgelehrsamkeit und ihre Künste sich in den trocknen Sand der Langenweile leiten läßt.

Dihl. Da Du jetzt so vernünftig mit mir sprichst, machst Du wohl keine Fugen?

Ich. Daß ihr Laien die armen Fugen nicht ungeschoren lassen könnt — nein! ich habe eben ein Lied componirt.

III.

Dem Gesellschaftszirkel entronnen, betrete ich mein stilles, einsames Zimmer, und wohlthätig umfaßt mich die Oede, die mir wenigstens erlaubt, den selbstauferlegten Zwang abzulegen, der mein Inneres vor der Welt verschließt, — der durch Kampf mit den Verhältniß-Stürmen errungen zu einer äußeren Ruhe sich formte, so, daß Wenige unter meiner freundlichen, und vielleicht sogar fröhlichen Hülle, den Gram suchen werden, der mich verzehrt, und meinen Geist und Körper benagend aufreibt.

Nur unter dem Drucke hebt sich die Welle, nur gedrückt zeigt die Stahlfeder ihre Schnellkraft, und die ungünstigsten Verhältnisse und Lagen — nur gebahren große Männer. — Dann steht die Anwartschaft auf Großes fest begründet in mir, denn nie hat wohl ein Sterblicher sich widerlicherer, unterdrückenderer und talentlähmenderer Umstände zu rühmen gehabt, als ich. Bei den kleinsten wie bei den bedeutendsten Unternehmungen meines Lebens warf mir das Schicksal feindliche Dinge in den Weg; und gelang mir je etwas, so waren gewiß die überstiegenen Hindernisse, überwundenen Schwierigkeiten, unglaublich, und verbitterten den Genuß. Eine beinahe förmliche Stumpfheit gegen alle Schicksals-Schläge ist der einzige Gewinn, der noch das höchstzermalmende Gefühl mit sich bringt, daß selbst die Freude keinen reinen Eindruck mehr auf mich zu machen im Stande ist, weil gespensterhaft die feste Ueberzeugung mit ihr Hand in Hand vor mich tritt, daß ich sie nur verbittert genießen kann. Vom Mutterleibe an beschrieb mein Lebenspfad andere Linien als die eines jeden andern Menschen. Ich erfreue mich nicht der Erinnerung froh durchgaukelter Kinderjahre; kein freies Jünglingsleben erhob mich. Im Alter des Jünglings stehe ich da, an Erfahrung ein Greis, Alles durch mich, Alles aus mir, nichts durch Andere. Ich habe nie geliebt, denn nur zu bald zeigte mir immer meine Vernunft, daß alle Weiber, von denen ich Thor geliebt zu sein wähnte, nur aus den erbärmlichsten Antrieben mit mir spielten, die eine liebelte mit mir, — weil ich vielleicht der einzige Mensch unter 40 Jahren im Orte war, die Andere lockte die Uniform, und die Dritte glaubte vielleicht mich zu lieben, weil sie das Bedürfniß zu liebeln hatte, und der Zufall gerade mir den Eintritt in ihren häuslichen Zirkel verschaffte. Mein Glaube an die Weiblichkeit, von der ich ein hohes Ideal in der Brust trage, ist dahin, und also auch ein großer Theil meiner Ansprüche auf menschliches Glück. Wenn ich nur je eine fände, die sich wenigstens die Mühe geben wollte, mich so geschickt zu betrügen, daß ich ihr glaubte. Wie dankbar wollte ich ihr auch beim Erwachen dafür sein.

Ich fühle es, ich muß lieben, ich bete die Weiber an, und hasse, verachte sie — ich kannte nur die zarten Bande der Bruder- und Schwester-Liebe, meine Mutter starb mir früh, mein Vater liebte mich überzärtlich, und trotz aller Achtung und Liebe, die ich ewig für ihn hege, entzog ihm dieß mein Vertrauen. Ich fühlte ihn manchmal schwach gegen mich, und diese Liebe verzeiht sich nie.

Freunde glaubt' ich gefunden zu haben. Die Gewohnheit meines Umgangs hatte sie an mich gefesselt, wir trennten uns und ich war vergessen. Ich warf mich der Kunst in die Arme, betete die großen Künstler abgöttisch an, und fand sie endlich bei der gesuchten Vertraulichkeit mit ihrem Götterthume, beinahe zu mir herabgezogen. Die Meister widersprachen sich, was sollte der Lehrling thun? Lägen nicht in dir, göttliche Kunst, die Regeln, dich zu fassen, ich wäre verloren gewesen. Und du, meine einzige Erquickung, mein Alles, auch du kannst feindlich vor mir stehen, und mich, indem ich glühend dich umfasse, im Gefühle meines Nichts vor dir zu Boden stoßen. Herkules Kleid der Menschheit, alles umengende Verhältnisse, ihr seid es, die mich mit mir, mit meinen Freunden, der Kunst und Gott entzweien, indem ich euch Allgewaltigen mich füge, zernichte ich mich, indem ich lache, vergehe ich, und bei einem Bonmot spreche ich mein Todesurtheil.

Kurz, Erbärmlichkeit ist das Loos des Menschen, in nichts der Vollkommenheit nahe, stets unzufrieden, uneinig mit sich selbst, ist er ein personifizirtes schwankendes, immerwährendes Treiben, ohne Kraft, Willen, Ruhe. Denn das Momentane aller dieser Dinge als Erscheinungen ist nicht zu rechnen, und selbst diese Aeußerungen, die aus der Fülle meines Ichs kommen, sind der Beweis davon.

IV.

Don Juan.

Das Parterre war ziemlich besetzt, die Logen leer und das bewies mir augenblicklich, hätte ich es auch nicht schon gewußt, daß etwas Gutes aufgeführt würde. Ich pflanzte mich in die Mitte neben ein paar Menschen, von denen ich am wenigsten Störung erwartete, indem der eine, das Kinn auf seinen Stockknopf gestützt, verstohlen, als gehöre er nicht hierher, Alles von der Seite betrachtete, durch manchen Seufzer, wenn so ein junger Brillen-Mosje vorbei schwebte, sein Bedauern und Erstaunen verbarg, und durch seinen Anzug und ganzes Wesen, das dem Zuschnitte einer Bravour-Arie aus Leo's Zeiten entsprach, mir bewies, daß er um funfzig Jahre früher, als ich, geboren sein müßte. Mein anderer Nachbar, mit markirten Gesichtszügen, funkelnden Augen, und in schwarzer Perrücke, mußte in Italien gewesen sein, denn, über das lange Warten ungeduldig, brummte er manche Gebet- und Fluchformel vor sich hin, und bezeigte sich nur zuletzt, als es ihm zu arg ward, als guter Deutscher, durch ein ehrliches Kreuzdonnerwetter.

Randbemerkungen beim Entwurfe des Plans zu Tonkünstlers Leben.

Kiesel. Weltwellen machen ihn rund, bis das Moos der Liebe ihn fest hält.

Der Sachsenspiegel schreibt von herumziehenden Musikanten: einen Musikanten muß man nicht unter ehrlichen Leuten dulden.

Bekanntschaft Dihls. Thüre zuschlagen; es fällt Jemand die Treppe herunter und auf ihn, rafft sich schnell auf, umarmt ihn auf's Feurigste, dankt für das Glück, das er gehabt, auf Felix zu fallen.

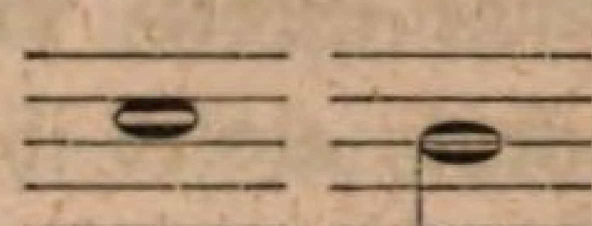
„Mein Herr, sind Sie toll, oder halten Sie mich für einen Narren?“ „Wer sind Sie?“ „Ach, ich bin gar nichts; aber darf ich fragen, wer Sie sind?“ Ich, seufzend: „auch eigentlich nichts. Doch nennt man gewöhnlich Leute meines Gleichen Künstler. Ich mache auch Kunststücke; z. B. einen Verleger zum Bezahlen zu bringen und dergleichen — wenn es Ihnen gefällig ist, fangen wir gleich bei dem zweiten Jahre unsrer Bekanntschaft an ꝛc.“

Kapellmeister Strich, der Alles streicht.

Zischen aus dem — — er Parterre.

Die krittelnden Hörer, die endlich ihre Ohren zu einer Art von Skelettir-Werkzeugen geformt hatten, wo das Empfangene augenblicklich des Blüthenstaubes beraubt, auch Mark und Knochen durchwühlt wird, um sich dann später gelegentlich allenfalls beim Zahnstochern einem gründlichen wohl erlaubten Enthusiasmus zu überlassen, oder wenn es nöthig, ihn erst selbst zu arrangiren.

Italienische Cadenzen, ein Gerüst, an das der Sänger seine besten Pretiosen hängen kann, und sie nach Wohlgefallen schmückt. Das schwarze Gerüst bei einer Illumination.

Kapitel mit Notenbezeichnungen  ꝛc., die am Ende, wenn er sein Leben überblickt, in einen Choral-Schluß endigen, und vorher einen Cirkel-Canon bilden, der vor- und rückwärts dasselbe giebt. Bild des menschlichen Lebens überhaupt.

Mein Stil kommt mir bunt, und weil er oft seinen Gegenstand erschöpfen möchte, etwas preciös und bombastisch vor. Doch kann ich mich nicht von ihm trennen, so sehr ich eines Goethe, Schlegel ꝛc. Klarheit ehre und innig liebe. Es mag vielleicht just das Musikalische in mir sein. Die vielen bezeichnenden Beiwörter sind fast das, was das Instrumentiren einer musikalischen Idee ist, von der ich mir bewußt bin, sie ganz so wirkungsvoll, als ich mir sie denke, wieder geben zu können, was mir aber beinahe nie von den Ideen gelingt, die ich durch die Sprache einem zweiten verdeutlichen möchte.

Das Schwerste ist, den Beifall des Thoren zu ertragen, und man kann sich geduldig auspfeifen lassen, während man bei dem

Bravo des Unverständigen ihn gern hinter die Ohren schlagen möchte. Wer das verwinden und hinunterschlucken kann, hat es schon weit in der Selbstverläugnung und Weltklugheit gebracht, und ich gratulire.

Bezeichnung gewisser Kunst= und Zeit=Epochen, durch sich überall ähnliche Formen und Gebräuche im Leben und der Kunst. Beinahe auf einige Takte, Verse und Ceremonien zu reduciren, z. B. erste Epoche, vor Luthers Zeit. Durch scharfe Zeichnung, kurz, halb Carricatur deswegen. Alles Alte steif und ehrenfest, pedantisch die Reifröcke. Tänze eben so. Das Eckigte und Hölzerne, Spitzige, wie die alten Kommoden, und die Guiguen, Sarabanden ꝛc. im Gegensatze.

Zweite Epoche. Von den meist bacchantischen, wollüstigen, übermüthigen Tänzen.

Kurze Epoche mit Geßner ꝛc., von Pleyel und zum Theil Haydn. Schein von Unverständlichkeit Klopstocks und Mozarts.

Dritte Epoche. Schnelle Kriege, schnelle Tempo's, Vorstellung des alten und neuen Allegro, wie sie an einander vorbeilaufen. Mystik und Romantik in der Dichtkunst und Musik. Komisches Beispiel. Isegrim.

Einzelne Gedanken und Notizen, ohnstreitig zur Benutzung bei Tonkünstlers Leben bestimmt.

Trennung des Theoretischen und Praktischen. Das Letztere muß von Jugend auf uns angeboren und mit erzogen sein, als zur Natur und dem Leben gehörig, und später, wenn der Verstand ohnedies reifer wird, darf er urtheilen und wägen und besonnener gehen.

Es ist doch etwas ganz Eigenes im Leben, daß man so oft gegen die, die man am liebsten und festesten im Herzen trägt, sich solcher Fehler schuldig macht, da man doch bei gewöhnlichen Menschen und Geschäften so gern flink bei der Hand ist, mit umgehender Post zu antworten. Ginge es mir allein so, und allein Dir gegenüber, so würde ich das mir unbegreiflich und unverzeihlich finden; aber da das vielen meiner besten Freunde so mit mir, und mir so mit ihnen geht, so glaube ich wohl zu fühlen worin es eigentlich sitzt. Dem halb und ganz Fremden nähert man sich in einmal festgestellten Formeln, sagt ihm nichts mehr und nichts weniger, als eben zu der besprochenen Sache nöthig ist, und somit ist Alles abgethan. Nicht so dem Freunde. Ihm etwas halb zu geben, widerstrebt dem liebenden Gefühle. Man will ihn ganz mit sich leben lassen, ihn in den Freuden- und Leidenkreis führen, der uns umgiebt. Für ihn scheint uns jede Kleinigkeit wichtig, und am Abend eines jeden Tags möchte man ihm denselben vorlegen können. Je weiter der Raum, der sie trennt, je seltener wird der Ideen-Austausch, und haben Umstände uns einige Zeit verhindert, ihnen unser Leben und Sein mitzutheilen, so befällt uns jenes unbehagliche Gefühl, als hätten wir ihnen etwas vorenthalten, was nicht, oder doch sehr schwer, nachzuholen sei, und so kommt es endlich, daß eine scheinbare Kluft entsteht, die schmerzlich genug ist.

Das scheinbar abgerissene Phantastische, was mehr Phantasiestück als gewöhnlich geregeltes Musikstück erscheint, ist ohnstreitig, wenn es etwas ist, nur ganz bedeutenden Genie's möglich — die sich eine Welt schaffen, in der es nur scheinbar bunt zugeht, die aber gewiß den wahrgefühltesten innern Zusammenhang hat, wenn man sie mitzufühlen im Stande ist. Aber in der Musik, deren Ausdruck so viel Unbestimmtes hat, und wo dem individuellen Gefühle so viel selbst zu fühlen übrig bleibt, ist es höchstens nur einzelnen ganz gleichgestimmten Seelen möglich, mit dem Gefühlsgange, der sich gerade auf diese Weise entwickelt, gerade diese Gegensätze nothwendig

findet, gerade diese Meinung allein für wahr hält, gleichen Schritt zu halten. Des wahren Meisters Sache jedoch ist es, hochwaltend über seine wie über andere Gefühle zu herrschen, und das Gefühl, das er aufstellt, festgehalten in sich selbst blos mit den Farben und Nüancen wieder zu geben, die sogleich ein vollendetes Bild in der Seele des Zuhörers schaffen.

Die wahre Geschichte ist oft das Unwahrscheinlichste, und würde im Gewande der Dichtung für ganz unsinnig ausgegeben werden; aber das ist die eigene Bizarrerie des Lebens, daß es das Naheliegendste überspringt, und dadurch die Wahrheit zur Fabel stempelt. Man könnte also fast sagen, es sei nicht Alles wahr, was wirklich geschehen sei; oder es giebt Dinge, die sich begeben haben, erzählt aber zur Lüge werden.

Das Geschenk einer Sache, die nur einmal vorhanden, oder selten ist, erhält dadurch so hohen Werth, weil es wie ein Geheimniß zwischen zwei Liebenden besteht, das vielleicht alle Welt sieht, aber das doch für Besitzer und Geber einen magischen Schleier des süßen Liebes-Geheimnisses hat.

Von welcher Wirkung ist dieser Uebergang! Ha! nun wird die in drei oder vier, oder gar nur in einem Takte bestehende Modulation genommen, und in den geistigen Weingeist gesetzt. Wodurch sie herbeigeführt, warum sie so und nicht anders wirken muß, weil sie so gestellt ist, daran denkt kein Mensch. Es ist so, als wollte man eine einzelne Nase, oder einen glücklichen Lichtpunkt aus einem Gemälde schneiden, und einzeln als Rarität zeigen. Die Zusammenstellung ist's und nicht die Sache.

Verderbliche Wirkung der Anekdoten von großen Meistern als Schnellarbeiter ꝛc. auf junge Gemüther, und übles Nachäffen ꝛc.

Die Wahrheit ist der sich immer gleiche göttliche Strahl, der sich nur durch die Seelenwolken bricht und dem Prisma der Phantasie seine verschiedenen Farben leiht.

Eitelkeit und Eigenliebe behaupten unter allen Umständen bei den Weibern ihre Rechte, man schmeichle ihnen, wenn und wo man will, selbst unter den traurigsten Umständen, immer schlürfen sie den dargebrachten Weihrauch mit Vergnügen. —

Die bösen Leute, besonders die deutschen Componisten, wollen der italienischen Oper wohl Arges nachsagen; so behaupten sie z. B., die besten der Italiener hätten gar keine Charakterzeichnung. Doch das ist wohl etwas übertrieben; es fällt doch Alles so in's Gehör, und die Melodie geht doch über Alles. Es ist wahr, daß bei dieser Oper gerade die Prima donna das Unglück gehabt, heiser zu werden, daß der berühmte Componist, um seine besten Stücke nicht zu verlieren, ihre Arie in einen andern Ton setzte, damit sie der Primo basso vortragen konnte, wogegen die Seconda donna des Bassisten Arie übernahm, ohne daß ein Mensch ein Vergreifen im Charakter hätte dadurch merken können, aber das ist doch die Schönheit der wahren Musik, die dann gefällt, es mag sie singen wer will, und sie mag aus einem Ton gehen wie sie will, doch stets die wahre ist. Universalität und eine italienische Arie passen zu allem, daher ich behaupte, die italienische Musik ist die erste.

Compositions-Routine.

Gedanken, oder die Seele, müssen wie ein anderes Glied des Körpers genährt und gezogen werden, um in einer gewissen Form

zu denken. So fehlt es dem Theater-Componisten eben so wenig an Fähigkeit, gute Symphonien zu schreiben, als umgekehrt. Das erste Stück einer andern Gattung ist immer das schwerste, es ist leicht in Nachahmung zu verfallen, hat man erst eins gemacht, seinen Ideengang in dieses neue Modell gepreßt, so geht es; daher Haydn so groß in Symphonie ꝛc. Alle Melodien bekommen unwillkürlich diesen Charakter, diesen Zuschnitt. Das Genie ist universell, wer es hat, kann Alles leisten, Umstände, Zufälle formen es. Es ist nicht möglich, in allen Stilen und Gattungen zu gleicher Zeit groß zu sein, man ist es aus eben diesen Gründen nur periodisch in einem Fache, alle guten Opern kommen einander nahe.

Musik-Catalog der beliebtesten Arbeiten:

Die Schöpfung, für 1 Flöte. Die Schlacht von Austerlitz für 2 Guitarren.

Die Jahreszeiten, für 2 Flageolettchen, arrangirt von A. E. Müller in Leipzig.

Musikalisches Blumenkörbchen, eine Monatsschrift für gebildete Dilettanten zum Selbstvergnügen am Clavier oder Forte Piano enthaltend:

Das Finale des ersten Akts aus der Oper: Don Juan mit gehörigem Fingersatze, für eine Singstimme eingerichtet.

Die Leonore von Bürger und die

Kindes-Mörderin von Schiller, nach bekannten Volksmelodieen arrangirt.

Ein Stern ist das auf den Rock genagelte Patent, Alles, was man sagt, mit einer Verbeugung beantwortet zu sehen.

Nur der innig harmonisch verwandte Ton bringt die Saite zur Erzitterung, er weckt ihr inneres Leben, ohne es zu berühren, ein Glas sprengt der ihm eigne zu stark angegebene Ton. So kann

auch des Menschen Herz, triffst Du dessen Ton, ergriffen, bewegt, zum Mitklingen, bis zum Zerspringen gebracht werden.

Liebhabereien. Besonders bewundere ich das Piano und Forte, das jeder sich so zu arrangiren weiß; wenn ich einmal meine Sache gelernt habe, so will ich auch hören lassen, daß ich sie kann.

Italienische Musik. Instrumentation.

Oboi coi Flauti, Clarinetti coi Oboi, Flauti coi Violini. Fagotti col Basso. Viol. 2do col Primo. Viola col Basso. Voce ad Libitum. Violini colla parte.

Anhang.

Künstlers Liebeswerbung.

Wer versteht denn die Götterkraft,
Die in mir lebt, die aus mir schafft,
Wonnigen Schmerz und jubelnde Lust
Gießt in jede Brust?
Der Lieb' im Arm',
Für Freundschaft warm,
Der hohen Kunst geheiligt,
Giebt's etwas Größeres noch, so sprich!
Mädel, ich frage Dich.

Brauchst nicht zu schrecken, liebes Kind,
Feurig auflodert der Künstler geschwind,
Aber das ist just der klarste Beweis,
Daß er zu lieben weiß.
Mein Sinn ist froh,
Und nirgendwo
Hab' Thränen ich verschuldet.

Mädel, ich schaue an Dir
Herrliche Gotteszier;
Frisch und entschlossen sprich:
Junge, ich liebe Dich!

Lieben ist auch freie Kunst,
D'rum nicht erschleichen will die Gunst;
Liebst Du die Kunst nicht auch in mir,
Zieht es mich weg von Dir.
Doch, siehst Du ein,
Wie hoch und rein
Die Kunst und die Liebe heben,
Mädel, so schau' mich an und sprich:
Junge, ich liebe Dich!

Ueber den Componisten A—e.

Ihr tadelt? Nein, bewundert diesen Mann,
Dem einst kein Gott den Vorzug rauben kann,
Daß selbst im Scheiden von dem Leben
Er nicht den Geist braucht aufzugeben.

Der Bravour-Sängerin Tembila.

A.

Von oben herab, von unten hinauf!
Mein Gott, welch ein entsetzlicher Lauf!

B.

Man muß es gesteh'n, daß ihr Trillern gelingt,
Nur Schade, daß sie vor Singen nicht singt.

An den berühmten Variationen-Schmidt G—k.

Kein Thema auf der Welt verschonte Dein Genie,
Das simpelste allein — Dich selbst — variirst Du nie.

Trinkspruch.

Die Frauen sind die Melodie,
Die wahrhaft zeuget Harmonie
Des Lebens.
Deß preis't sie hoch! Denn ohne sie
Wär' aller Componisten Müh'
Vergebens.

Anagramm-Charade.

Ich bin ein hehres, ernstes Wesen,
Dem wahrer Meister nur gebeut,
Der nun, vor allen auserlesen,
Dem Dienste Gottes mich geweiht.
Denn einfach, fest, und fähig doch der größten
Und schönsten Mannigfaltigkeit,
Entwickelt er in mir allein am besten
Des Wissens, wie des Geistes Fähigkeit.

In frühern Zeiten da die Kunst beinah'
In ihrer Wiege noch gelegen,
Stand ich in meiner höchsten Blüthe da,
Und jedes folgte meinen Wegen,
Im Heilig pries ich Gott,
Durch Händel jubl' ich ihm.

Willst Du mein Wesen nun ergründen,
Kannst Du es ganz in diesen Zeilen finden:

Festigkeit bezeichnet meinen Gang,
Unabänderlich ist der Gesang.
Gegensatz verbindet sich mit mir,
Eins in dem Einen bilden wir.

Druck von Otto Wigand in Leipzig.